

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ DE LORRAINE

ÉCRITURE ENSAUVAGÉE, ÉCRITURE DE COMBAT.
UNE ETHNOCRITIQUE DES ROMANS DE JEUNESSE DE V. HUGO

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (UQAM)
ET DU DOCTORAT EN LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS (UL)

PAR SOPHIE DUMOULIN

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À ma fille Mélina,
pour son esprit combattif.*

*À ma sœur Julie,
mon double non inversé.*

REMERCIEMENTS

Mes sentiments de profonde gratitude vont d'abord aux deux personnes qui m'ont transmis la passion de l'ethnocritique : mes directeurs, Véronique Cnockaert et Jean-Marie Privat. Cette thèse doit largement à leur enseignement, qui a façonné ma pensée et aiguisé mon regard de lectrice. Je les remercie pour leurs remarques constructives et toujours à propos, leurs conseils judicieux, leurs encouragements. Je les remercie surtout de m'avoir témoigné, depuis les débuts de cette précieuse collaboration, une confiance inébranlable.

Merci à mes parents, sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour. J'espère leur fierté aussi grande que ma joie de récolter enfin le fruit de longs efforts. Un merci particulier à ma sœur Julie, pour son temps et son affection, ainsi qu'à ma sœur Anick, pour sa force tranquille.

Merci à mes amis : Vicky, Laurance, Julie, Sophie et Sébastien, Mélanie et Patrick, qui ont égayé bien des soirées, et ont tous cru en mes capacités à mener à terme cet ambitieux projet. À Benoit, pour son soutien et sa compréhension lorsque j'en avais le plus besoin. À Catherine, pour son aide inestimable lors des derniers moments. À Sophie, mon homonyme, pour son enthousiasme communicatif. Notre amitié peut résister à n'importe quelle tempête. À Gonzague, pour les belles années partagées entre Montréal et Paris. À Tom, pour son écoute, sa patience infinie et son accompagnement au cours des derniers mois de rédaction.

Merci enfin à ma fille, Mélina, encore petite et déjà grande, pour son énergie et sa résilience. Je lui sais gré de me rappeler tous les jours que par-delà la satisfaction d'accomplir un vaste projet, il y a le bonheur d'être maman.

Cette thèse a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds québécois de la recherche sur la nature et les technologies (FQRNT/programme Frontenac) et de la Fondation des universités du Québec.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
PARTIE 1 – L'ORDRE	11
CHAPITRE I	
LES REPÈRES CULTURELS	11
1.1 Littératie	12
1.1.1 J. Goody et la littératie : le point de vue anthropologique	12
1.1.2 Les effets de la littératie sur les processus cognitifs	15
1.1.3 Les effets de la littératie sur les institutions sociales	20
1.1.4 Quelques remarques conclusives	30
1.2 Carême	33
1.2.1 Considérations générales	34
1.2.2 Le mercredi des Cendres	36
1.2.3 Les personnifications de Carême	37
1.2.4 La mi-carême	38
1.2.5 Le carême selon l'Église et le carême selon Hugo	40
CHAPITRE II	
LES INSTITUTIONS OPPRESSIVES	44
2.1 La royauté	45
2.1.1 La tutelle royale	46
2.1.2 La déchéance de Schumacker	48
2.1.3 La royauté : prolongement du bourreau	50
2.1.4 Les papiers et les livres	57

2.1.5	<i>Les papiers importants</i>	62
2.1.6	Le paradoxe de la cassette	64
2.1.7	Le pouvoir et l'écrit, le pouvoir de l'écrit	67
2.2	L'esclavagisme	70
2.2.1	Le colonialisme	73
2.2.2	La culture écrite devant la nature sauvage	76
2.2.3	Les lois, les codes et l'ordre littérarien	79
2.2.4	Les maîtres blancs, ces fonctionnaires	82
2.2.5	Là où réside le pouvoir	85
2.2.6	Une société colonisée, une littératie incorporée	87
2.2.7	Biassou, stratège et « puissant logicien »	91
2.2.8	L'enchaînement	95
2.3	Le système pénal et judiciaire	98
2.3.1	Faire pénitence au pénitencier	99
2.3.2	Un condamné qui écrit	101
2.3.3	Un condamné qui lit	105
2.3.4	Un condamné qui calcule	110
2.4	La religion	125
2.4.1	Ascétisme et pouvoir oppressif	126
2.4.2	Religion et culture écrite	134
2.4.3	Le face à face littérarien	145
PARTIE 2 – LE DÉSORDRE		159
CHAPITRE I		
LES REPÈRES CULTURELS		159
1.1	Oralité	159
1.1.1	L'oralité originelle	162
1.1.2	L'oralité comme marginalité culturelle	165

1.1.3	La nostalgie de l'oralité	166
1.1.4	Quelques précisions	168
1.2	Carnaval	183
1.2.1	Considérations générales	185
1.2.2	La Fête des Fous	187
1.2.3	Principaux éléments constitutifs d'un carnaval traditionnel	190
1.2.4	Le carnaval, du Moyen Âge au XIX ^e siècle	198

CHAPITRE II

LES DESTINS INDIVIDUELS	203
-------------------------	-----

2.1	Personnages carnavalesques	204
2.1.1	Han, l'homme sauvage	204
2.1.2	Habibrah, le baladin joueur de tours	226
2.1.3	Quasimodo, le corps manqué	247
2.1.4	La Esmeralda, le corps-désordre	283
2.2	Personnages carnavalisés	316
2.2.1	Le prêtre et la pénitente, les corps qui s'ensauvagent	316
2.2.2	Le condamné, une figure de carême en plein Mardi gras	337

PARTIE 3 – LES EFFETS DE SENS	363
-------------------------------	-----

CHAPITRE I

HYBRIDATIONS ET CONFRONTATIONS	363
--------------------------------	-----

1.1	Métissages culturels	364
1.2	Le combat de Carnaval et de Carême	371
1.3	Tensions entre cultures orale et écrite aux lendemains de la Révolution française	378
1.3.1	Retour sur l'effet Gutenberg	378
1.3.2	Et la Révolution fut	381

1.3.3	Qu'en est-il de l'oralité?	391
1.3.4	Quand le pouvoir de la littérature devient pouvoir de l'État	398
1.3.5	La <i>ligne droite</i> sociale	402
CHAPITRE II		
CARNAVAL, CARÊME ET ILLUMINATION PASCALE		406
2.1	De la faille à la faillite	406
2.2	Les voix de la carnavalisation	410
2.2.1	Une royauté à restaurer	411
2.2.2	Un esclavagisme à abolir	413
2.2.3	Un système pénal et judiciaire qui fait mal	416
2.2.4	Une religion qui s'effrite	422
2.3	La conception d'une <i>carémisation</i>	427
2.3.1	La mise à mal des rites ou le malaise d'un jeune siècle	428
2.3.2	Sur le chemin de l'illumination pascale	431
CONCLUSION		438
BIBLIOGRAPHIE		448

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'univers ethnoculturel que donnent à lire les quatre premiers romans de V. Hugo : *Han d'Islande* (1823), *Bug-Jargal* (1826), *Le Dernier Jour d'un Condamné* (1829) et *Notre-Dame de Paris* (1831). La récurrence de certains motifs dans cette jeune écriture fait apparaître une architecture formée de réseaux symboliques que nous pouvons appréhender suivant deux grandes structures culturelles : la dialectique littératie/oralité (ou culture écrite/culture orale) et le schème carnaval/carême. Deux structures qui sous-tendent l'organisation fictionnelle et narrative de chacune des œuvres, et s'agencent de manière à y faire émerger une dynamique générale : l'antinomie ordre et désordre.

Partant d'une approche ethnocritique (V. Cnockaert, J.-M. Privat, M. Scarpa), nous nous penchons ainsi sur la question des rites et des coutumes pris comme signes ethnographiques, et des modalités de leur intégration dans le tissu romanesque. Notre thèse repose d'une part sur l'étude des rapports entre ce qui relève de la logique du carême — les grandes institutions, qui imposent un ordre et instaurent des régimes oppressifs — et ce qui relève du carnavalesque (ou des pratiques collectives des carnivals traditionnels) — les personnages-désordre, qui sont tous voués à un destin singulier —, et s'attache à montrer d'autre part comment ces représentations *ethno-logiques* sont, suivant une perspective plus large, au cœur de relations belligérantes entre littératie et oralité.

Nos lectures tiennent également à mettre en lumière ce qu'autorise cette pluralité culturelle à l'écriture même de Hugo, qui se veut une écriture de changement. Réappropriés par l'auteur, transformés *dans* et *par* l'écriture, les schèmes (et motifs) culturels reçoivent, de fait, « un nouveau sens dans le système de relations constitutif de l'œuvre » (Bourdieu). Aussi non seulement sont-ils à l'origine d'une carnavalisation littéraire (Bakhtine), mais encore donnent-ils lieu à la mise en place d'un système unifiant dans notre corpus de jeunesse. La portée polyphonique des effets de carnavalisation générés dans les textes — à partir de ces croisements, métissages et confrontations culturels — permet d'avancer une interprétation d'ensemble en regard des récits, de même qu'en regard de la pensée hugolienne (les vues, croyances et convictions de l'auteur) que véhiculent les romans. Il s'agit en somme, dans cette thèse, d'examiner comment Hugo, à travers une écriture de combat, éclaire autrement la situation générale de la France du début du XIX^e siècle — la situation de cette jeune nation qui tente de se *redresser* après les violences (encore fraîches) de la Révolution de 1789.

MOTS-CLÉS : VICTOR HUGO, LITTÉRATIE, ORALITÉ, CARNAVAL, CARÊME, CARNAVALISATION, ETHNOLOGIE DU SYMBOLIQUE, LITTÉRATURE, XIX^e SIÈCLE.

INTRODUCTION

Deux dangers ne cessent donc de menacer le monde, l'ordre et le désordre, mais ce qu'on peut faire, c'est écrire un livre où ordre et désordre sont en lutte.

- Alain Robbe-Grillet¹

Dans un article sur la poétique de l'envers dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, J. Seebacher présente l'objet de son exposé par l'intérêt que constitue, à ses yeux, ce troisième roman de Hugo. Il dira ainsi :

Ce livre est important dans notre histoire parce qu'il est sans doute le texte générateur de l'ensemble des romans hugoliens. Ce qui précède dans la création de Hugo, n'a pas une importance majeure pour *Notre-Dame de Paris*, pour *Les Misérables*, pour *Les Travailleurs de la mer*, pour *L'Homme qui rit*, ni pour *Quatre-vingt-treize*; ce livre-ci est la matrice du roman hugolien².

Certes, *Le Dernier Jour* est important dans l'histoire littéraire. Nous le pensons aussi. Or, sans opposer à la critique judicieuse de J. Seebacher des objections dirimantes, nous croyons pouvoir (et devoir) y apporter une nuance, et poser un regard nouveau sur « ce qui précède » le récit du condamné. Car il n'y a pas loin, nous semble-t-il, des enjeux qui sous-tendent cette œuvre à ceux que soulèvent les deux premiers romans de Hugo. De surcroît, ceux-ci nous paraissent contenir des éléments qui, à bien des égards, les rapprochent du roman de la cathédrale.

En fait, nous sommes d'avis que *Han d'Islande* (1823), *Bug-Jargal* (1826³), *Le Dernier Jour d'un Condamné* (1829) et *Notre-Dame de Paris* (1831) peuvent être perçus comme un tout, et lus les uns par rapport aux autres, en tant que corpus de jeunesse. D'abord en raison du fait que cette production romanesque encadre une

¹ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France culture, coll. « Fiction & Cie », c2005, p. 81.

² Jacques Seebacher, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans G. Falconer et H. Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. 166.

³ À moins d'indication contraire, notre lecture de *Bug-Jargal* portera uniquement sur la seconde version du récit, publiée en volume en 1826.

étape précise dans la vie de l'écrivain : elle occupe toute la période de sa vingtaine, et l'auteur ne reviendra au roman que beaucoup plus tard — *Les Misérables* étant publiés en 1862⁴. Puis en raison des nombreuses isotopies qui composent ces quatre œuvres. Figures, thèmes et motifs qui reviennent, en les reliant, de roman en roman.

Quoique très différents en apparence, ces textes possèdent en effet plusieurs points communs. À première vue, le lecteur y trouvera bien sûr du monstrueux, des histoires d'amours contrariées, des épisodes de soulèvement populaire, des exécutions, des fins tragiques. Mais une lecture attentive permet également d'y déceler la présence de grandes institutions — au sens de structures établies par des lois et régies par des codes. Soit, suivant la chronologie des romans : la royauté, l'esclavagisme, le système pénal et judiciaire, et la religion. Au cœur des récits se dressent surtout des personnages au destin singulier : Han, Habibrah, le condamné, Quasimodo, la Esmeralda, l'archidiacre Frollo et la recluse de la Tour-Roland.

Aussi les quatre romans appellent-ils un regard critique jusqu'alors peu exploité en ce qui a trait aux expressions culturelles qui les parcourent. De fait, les œuvres regorgent de représentations, multiples et variées, relevant de l'écrit — des papiers et des livres; de l'écriture, de la lecture et du calcul; des lignes et des alignements. Manifestations auxquelles s'ajoutent, du reste, des éléments relevant de l'oralité. Notamment des rites (pratiques rituelles, performances ritualisées), des voix et des

⁴ Nous omettons *Claude Gueux* (1834) de notre corpus dans la mesure où nous ne jugeons pas pertinent de considérer ce bref récit comme un roman, au même titre que les œuvres sur lesquelles porte notre thèse. Nous voyons plutôt en lui un compte-rendu, à peine romancé, d'un fait divers. Une histoire qui n'est pas née de l'imagination hugolienne. Par ailleurs, si nous savons que Hugo a jeté les premières lignes des *Misérables* en 1845, nous ne possédons pas d'information nous permettant de savoir quand exactement il a commencé à en fixer la composition. La rédaction, qui semble aller bon train pendant les années 1846 et 1847, sera interrompue dans le contexte des agitations de 1848. Hugo reprendra son manuscrit 12 ans plus tard, soit au printemps 1860, pendant l'exil. Et il en rédigera la dernière partie de décembre 1860 à juin 1861. Aussi le manuscrit ne sera-t-il véritablement achevé qu'à sa publication, en 1862, après des mois de révision et de relecture. Voir à ce sujet Y. Gohin, « Introduction », dans Victor Hugo, *Les Misérables. I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995, p. 7-27. Le lecteur peut également consulter le tableau synchrone (1843-1851) établi par J. Massin dans Victor Hugo, *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome VII, p. 1301-1364. Cette chronologie a été reprise par le Groupe Hugo dans les fiches interrogeables que l'on retrouve sur son site Internet : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/ChronoHugo.htm>.

corps — corps bestiaux, difformes ou d'une beauté sans égale; corps exhibés ou enfermés; corps qui parlent ou qui veulent se taire.

Autre présence culturelle récurrente dans notre corpus : des indices textuels qui renvoient tant au carême qu'au carnaval. Ces indices, soulignons-le, s'observent toutefois dans l'univers symbolique discursif — ou dans les représentations symboliques constitutives des récits. Il n'y pas chez Hugo de carême ou de carnaval à proprement parler (mis à part, nous le verrons, dans l'épisode d'ouverture de *Notre-Dame de Paris*). Mais il s'y trouve incontestablement des éléments qui répondent à une logique du carême et à une logique du carnaval. Tels que, d'une part, des pratiques ascétiques : pénitences, jeûnes, restrictions, souffrances légitimées. Et, d'autre part, ce que M. Bakhtine appelle une « perception carnavalesque du monde⁵ », soit la transposition indirecte de certains aspects du carnaval traditionnel — mises en scène parodiques, travestissements, bombances, esthétique grotesque, inversions et revirements, etc. —, qui nous amène à penser notre corpus à la lumière du principe bakhtinien d'une carnavalisation littéraire, ou d'une « littérature carnavalisée⁶ ».

Du livre au corps, de l'ascèse à l'excès, les différents motifs culturels offrent, chez Hugo, la particularité de se regrouper, de se recouper et de s'opposer (parfois même de s'influencer ou de s'amalgamer), le tout au sein de réseaux symboliques que nous pouvons appréhender suivant deux grandes structures : la dialectique littéraire/oralité (ou culture écrite/culture orale) et le schème carnaval/carême. Deux structures qui, au demeurant, s'agencent de manière à faire émerger une dynamique

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 161. Notre thèse doit beaucoup aux études de M. Bakhtine, et ce, en dépit des récents débats entourant la légitimité de ses idées et théories — et dont nous sommes avisée. Voir à ce sujet J.-P. Bronckart et C. Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011. Et pour une critique de cette critique, voir Y. Hamel, « Le bakhtinisme est un inhumanisme », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, compte rendu, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1937>>. Les ouvrages de Bakhtine (particulièrement *La Poétique de Dostoïevski* et *L'Œuvre de François Rabelais*) renferment malgré tout un savoir riche et inestimable pour notre objet d'étude. En référant à ses textes, disons que nous faisons appel aux voix polyphoniques bakhtiniennes.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 161. L'auteur souligne.

générale qui traverse l'ensemble des œuvres, c'est-à-dire l'antinomie ordre et désordre.

Notre thèse entreprend donc de se pencher sur l'univers ethnoculturel que donnent à lire les quatre premiers romans de Hugo. Sur la question des rites et des coutumes pris comme signes ethnographiques, et de leur intégration dans la matière romanesque. Plus précisément, nous nous intéressons à la textualisation hugolienne de la grande architecture culturelle qui sous-tend l'organisation fictionnelle et narrative de chacune des œuvres, et qui s'y déploie par croisements et enchâssement — la logique du carême étant associée à la littératie (l'ordre), comme la logique du carnaval à l'oralité (le désordre), et le schème carnaval/carême lui-même s'enchâssant dans la dialectique littératie/oralité. Nous portons ainsi une attention vigilante aux va-et-vient polyphoniques qu'opèrent les textes, et qui font en sorte que les structures (et les motifs) — réappropriées par l'auteur; transformées *dans et par* l'écriture — reçoivent « un nouveau sens dans le système de relations constitutif de l'œuvre⁷ ». Nous tenons surtout à montrer comment ces dynamiques, en engageant la question des grandes institutions et le personnel romanesque, contribuent à la mise en place d'un système unifiant (et signifiant) dans notre corpus.

Aussi est-ce dans une perspective ethnocritique⁸ que se situe notre lecture des romans de jeunesse hugoliens. Approche, plutôt que théorie, qui cherche à *reculturer* les textes littéraires, ainsi que l'entend M. Bakhtine :

La science de la littérature se doit, avant tout, de resserrer son lien avec l'histoire de la culture. La littérature fait indissolublement partie de la culture [...].

⁷ Pierre Bourdieu, « Lectures, lecteurs, lettrés, littérature », *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 141.

⁸ Pour une meilleure compréhension de la démarche ethnocritique, que nous présentons succinctement ici, le lecteur peut se reporter à : V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa, « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », dans V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 1-8; J.-M. Privat et M. Scarpa, « Présentation », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 5-14; G. Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 11-23; M. Scarpa, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », *Littérature et Sciences humaines*, CRTH/Université de Cergy-Pontoise, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 285-297. Le lecteur peut également consulter le site Internet dédié à cette discipline littéraire : <<http://www.ethnocritique.com>>.

L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent, totalement insoupçonnée⁹.

Partant du postulat selon lequel « [t]oute culture vivante est “meslée”¹⁰ », l'ethnocritique privilégie en ce sens l'analyse de la plurivocité culturelle opérante dans les textes littéraires — ou, en d'autres mots,

la pluralité et [...] la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides. Pensons aux jeux incessants [...] entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, attestée et inventée, etc¹¹.

À la croisée de la critique littéraire et de l'anthropologie culturelle, cette approche « se propose d'articuler poétique des textes et problématiques de l'ethnologie contemporaine (l'ethnologie du symbolique dans les sociétés “proches” notamment)¹² ». Ce travail d'articulation, en somme, s'attache à mettre en lumière les modalités de réappropriation des données du culturel dans une œuvre littéraire, en ce qu'elles y construisent une cosmologie et, plus largement, une poétique culturelle.

Notre thèse se positionne ainsi dans la lignée des multiples ouvrages et articles d'ethnocritique qui ont vu le jour¹³ depuis qu'est apparu, en 1988, ce mot sous la plume de J.-M. Privat¹⁴. Elle prolonge surtout, tout en se posant en amont d'un point de vue du corpus, l'essai de G. Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des*

⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Les études littéraires aujourd'hui », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 342-343.

¹⁰ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ *Idem.*

¹² Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit “sauvage”? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, 153, mars 2009, p. 39 (note 7).

¹³ Nous référons le lecteur à notre bibliographie en fin de thèse, de même qu'à la bibliographie exhaustive qui est accessible sur le site Internet de l'ethnocritique, à l'adresse citée précédemment.

¹⁴ Nous faisons allusion aux deux premiers articles, publiés cette année-là, qui ont initié l'ethnocritique avant que ne paraisse son essai fondateur de la démarche, *Bovary Charivari* (Paris, CNRS Éditions, 1994). Voir J.-M. Privat, « Pour une approche ethnocritique des soties », *Fifteenth-Century Studies* (Stuttgart), n° 13, 1988, p. 145-162, et « Essai d'ethnologie du texte littéraire : les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, vol. XVIII, n° 3, 1988, 3, p. 291-295.

Misérables¹⁵, qui offre une nouvelle définition (relégitimée) du *populaire*, ou de la culture populaire, du texte à partir du personnage principal, Jean Valjean. Pour l'auteur, celui-ci est non seulement « représentatif des tensions culturelles à l'œuvre dans le roman¹⁶ », mais encore « au centre des phénomènes d'interactions culturelles¹⁷ » qui y surgissent, comme il est « au cœur des systèmes de relations entre les personnages¹⁸ ». À travers l'étude de différentes figures — « le croquemitaine, l'*armière*, le marieur et le berger¹⁹ » —, G. Drouet dresse un portrait inédit de Jean Valjean : celui d'un passeur et créateur de liens, qui assure une fonction rituelle en mariant les destins placés hors de la vie sociale, hors de la coutume.

Notre thèse se positionne également dans le champ de la critique hugolienne, et nous croyons qu'elle saura y apporter sa nouveauté. Certes, plusieurs auteurs ont souligné déjà la présence, chez Hugo, de thèmes et de motifs qui nous occuperont au fil de nos lectures. Nous pensons notamment à J. Seebacher, qui a pressenti, en relation avec les anachronismes et nombreux déplacements du roman, une poétique du carnivalesque dans *Notre-Dame de Paris* :

Cette pratique assez généralisée du déplacement, voire de la falsification, n'est pas étrangère à la tentation de l'argot, à la fascination de cette langue autre à l'intérieur de la langue, de cet envers du langage qui dit bien mieux la poésie et l'histoire que ne le font les discours officiels, de même que la société souterraine des truands, réplique carnivalesque, terrible et inversée de la société légale, jette à la fois l'ombre la plus épaisse et les lumières les plus crues sur nos pauvres certitudes et la paresse de nos ignorances. Il y a là toute une poétique secrète, la plupart du temps soigneusement dissimulée [...] ²⁰.

¹⁵ Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, « Anthropologie de la littérature et des arts », 2011.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 265.

²⁰ Jacques Seebacher, « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailliers de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1067.

À P. Laforgue, qui note, quant à lui, le caractère carnavalesque de la rébellion des esclaves dans *Bug-Jargal*, allant jusqu'à poser l'idée même du carnaval comme métaphore dans l'écriture hugolienne :

Contradiction entre les discours des blancs et leur pratique esclavagiste, entre les mots d'ordre des noirs, entre les noirs eux-mêmes, entre leurs prétentions à la liberté et le despotisme délirant d'un de leurs chefs, Biassou, entre les présupposés politiques et les réalités sociales, contradiction entre les contradictions et par-delà les contradictions. Admettons par provision que tout est contradictoire. Un tel état perturbé des choses, impensable ou qui exige une nouvelle forme de pensée, est chez Hugo une figure, autant idéologique que rhétorique, et qui a un nom Carnaval²¹.

À A. Ubersfeld, qui examine « la coïncidence des thèses de Bakhtine avec celles de Hugo dans la *Préface de Cromwell*, coïncidence qui s'appuie sur l'identité des concepts (carnaval, grotesque) et qui donne à la théorie hugolienne sa cohérence²² ».

Nous songeons par ailleurs à des auteurs qui, sans les contextualiser de la manière dont nous le faisons, soulèvent des enjeux textuels qui cadrent avec notre objet d'étude. F. Laurent, qui voit en l'organisation politique dans *Han d'Islande* un « État servi par un corps de nobles qui ressemblent davantage à des hauts fonctionnaires qu'à des guerriers Vikings²³ ». D. Gleizes, qui dira, relativement au traitement hugolien de l'univers carcéral dans (entre autres) *Le Dernier Jour d'un Condamné* : « [t]raduction spatiale et dramatisée de l'oppression et de la déréliction, la prison opère en quelque sorte une *réduction de corps*²⁴ ». S. Rappaport, qui évoque l'épisode du ferrement des forçats dans le même roman, en disant que le « ferrement est un drame dont Bicêtre est le lieu de représentation²⁵ ».

²¹ Pierre Laforgue, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, n° 69, *Procès d'écritures Hugo-Vittez*, 1990, p. 31.

²² Annie Ubersfeld, « Le Carnaval de "Cromwell" », *Romantisme*, n°s 1-2, *L'impossible unité?*, 1971, p. 82.

²³ Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et Politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 17.

²⁴ Delphine Gleizes, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 126, *Prisons*, 2004, p. 18. Nous soulignons.

²⁵ Sylvain Rappaport, *La Chaîne des forçats. 1792-1836*, Aubier, Éditions Flammarion, coll. « Collection historique », 2006, p. 28.

Autant de variations sur des aspects de l'œuvre hugolienne qui retiennent aussi notre attention, mais qui sont ici abordés autrement que ce que propose notre thèse. Car, nous l'avons expliqué, ce n'est pas tant l'écrit (ou le livre ou le corps) qui nous intéresse que le rapport structurel entre culture écrite et culture orale dans nos romans. De même, la logique symbolique du carnaval nous intéresse en ce qu'elle participe de la réappropriation et textualisation d'un schème culturel plus large, soit le cycle carnaval/carême. Enfin, la nouveauté de notre lecture tient surtout à l'étude, que nous menons, des dynamiques relationnelles générées dans les textes à partir de cette pluralité culturelle — croisements, métissages et confrontations qui nous permettent d'avancer une interprétation d'ensemble, et de justifier la mise en place d'une poétique culturelle qui traverse, et qui relie entre eux, les romans de jeunesse de Hugo.

Fort de la particularité de ces configurations discursives, notre objet d'étude a, d'une certaine manière, dicté sa propre structure méthodologique, et c'est par enchaînement naturel que nous nous sommes inspirée du triangle social élaboré par Y. Gohin afin d'articuler notre thèse. Dans son introduction aux *Misérables*, le critique dira effectivement, à propos des systèmes de relations entre les personnages des romans hugoliens — dont ceux de notre corpus : « Ces destinées individuelles sont soumises ou liées à des institutions oppressives, mêlées à des combats collectifs²⁶. » De ces trois composantes, nous avons retenu les deux premières, et nous avons intégré (en nous limitant à l'essentiel) la troisième au pôle initial²⁷.

Aussi nous penchons-nous d'abord (partie 1) sur ce qui constitue les assises de nos romans : l'ordre et les grandes institutions qui le fondent. Nous verrons que la royauté dans *Han d'Islande*, l'esclavagisme dans *Bug-Jargal*, le système pénal et judiciaire dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* et la religion dans *Notre-Dame de Paris* conjuguent tous culture écrite et une logique singulière du carême. Ces autorités

²⁶ Yves Gohin, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Du reste, bien que nous n'ayons pas pu consacrer un chapitre entier à la question des combats collectifs, nous pensons que ce volet est aussi riche d'un potentiel ethnocritique qui ne demande qu'à être exploité.

institutionnelles imposent de fait, chacune à leur façon, un ordre qui passe par des pratiques et des usages littératiens, tout comme elles instaurent des régimes oppressifs qui reprennent, à divers degrés, certaines caractéristiques du carême chrétien.

Sont ensuite examinées (partie 2) les expressions de désordre qui se manifestent dans les quatre œuvres. Nous verrons alors comment Hugo, dans la construction des destins individuels autour desquels évoluent les récits, allie culture orale à logique du carnaval. Soit comment les personnages carnavalesques — Han, Habibrah, Quasimodo, la Esmeralda — et les personnages carnavalisés — l'archidiacre Frollo, la recluse de la Tour-Roland, le condamné — présentent des affinités avec l'univers de l'oralité (tradition orale, ritualité, corporalité, marginalité culturelle), et véhiculent tous un désordre qui transgresse, ou trouble, l'ordre établi par les grandes institutions.

La voie sera ainsi ouverte à l'étude (partie 3) des différents effets de sens à tirer des rapports de force, belligérances culturelles, que travaillent les textes. D'une part, nous poserons un regard d'ensemble sur les modalités de réappropriation des schèmes structurels — ces configurations qui sous-tendent l'organisation fictionnelle et narrative de chacune des œuvres, et qui y créent des dynamiques d'hybridations (métissage culturel) et de confrontations. D'autre part, nous étendrons notre lecture des effets de carnavalisation générés dans les romans, en nous interrogeant sur ce qu'ils permettent à l'écriture hugolienne, sur leur portée polyphonique. Nous avançons en ce sens quelques interprétations quant aux voix de la carnavalisation : dans le tissu romanesque (en regard du déroulement et du dénouement des récits); vues comme des vecteurs discursifs véhiculant la pensée (vues, croyances, convictions) de Hugo — qui parle toujours *du* présent, même s'il parle parfois *au* passé; en tant que sémantique culturelle à travers laquelle se profile, enfin, une écriture de combat.

En prolongement des réflexions de G. Drouet, pour qui « l'univers hugolien crée ses propres rites²⁸ », l'analyse, tout au long de cette thèse, des grands schèmes

²⁸ Guillaume Drouet, *Marier les destins*, *op. cit.*, p. 17.

culturels qui structurent les œuvres de notre corpus et les réunissent en un système unifiant nous mènera, ultimement, à méditer chez l'auteur la question des rites et des coutumes, et de leur efficacité romanesque. Si, en s'adressant à son éditeur, Hugo présente le roman de la cathédrale comme étant une peinture de « l'état des mœurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin, au quinzième siècle²⁹ », il nous apparaît — à la lumière de la polyphonie culturelle opérante dans nos quatre romans — que le romancier se fait plus largement ethnologue de son temps. Qu'il éclaire autrement la situation générale de la France du début du XIX^e siècle. Qu'il nous fait mieux comprendre la singularité de cette période, qui connaît les balbutiements d'un siècle encore tout frais et déjà meurtri, encore tout jeune et déjà portant un lourd héritage.

²⁹ Samuel S. de Sacy, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 16.

PARTIE 1

L'ORDRE

Mais l'ordre social est un droit sacré qui sert de base à tous les autres. Cependant ce droit ne vient point de la nature; il est donc fondé sur des conventions.

- Jean-Jacques Rousseau¹

CHAPITRE I

LES REPÈRES CULTURELS

À la lecture des romans de jeunesse de Hugo, une intuition particulière a orienté nos réflexions. Nous pouvions observer dans les textes tant la présence d'éléments appartenant à l'univers de la littérature que celle de certaines caractéristiques traditionnellement associées au carême. Nous pouvions également remarquer que ces deux manifestations culturelles se croisaient, ayant pour dénominateur commun les grandes institutions (la royauté, l'esclavagisme, le système pénal et judiciaire, la religion) qui sous-tendent la construction des récits et se dressent implacables devant les principaux personnages, en imposant, chacune à leur façon, une forme d'ordre. Aussi verrons-nous dans cette partie comment les institutions sont toutes des instances oppressives — qui reprennent des valeurs dérivées du carême de la religion chrétienne — et sont étroitement rattachées à la culture de l'écrit. Mais posons d'abord les balises de notre approche de lecture, en commençant par cette notion, *a priori* complexe et diffuse, de littérature.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social, ou Principes de droit politique*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1894, p. 16.

1.1 Littératie²

Parmi les nombreux anthropologues et ethnologues qui se sont penchés sur la question du passage du corps à l'écrit dans l'évolution des sociétés tant primitives que modernes et occidentales³, il semble que peu ont tenté de décortiquer les rôles respectifs des modes de communication oraux et écrits, tout comme les relations qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi s'imposent les recherches de J. Goody, célèbre anthropologue anglais, dont les principaux ouvrages — *Entre l'oralité et l'écriture*, *La logique de l'écriture*, *La raison graphique* et *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*⁴ — nous permettront ici de présenter dans leur essence les grandes lignes théoriques de la notion de littératie, et de situer celle-ci par rapport à notre corpus romanesque.

1.1.1 J. Goody et la littératie : le point de vue anthropologique

Étrange destin que celui de J. Goody, qui ne manque pas d'attirer notre attention sur le fruit de ses longues recherches : l'anthropologue s'intéresse à « ce qui différencie, sinon oppose, les cultures orales et les cultures écrites⁵ » à la suite d'une

² Alors que nous verrons plus précisément dans la troisième partie de notre thèse l'importance de la question littératiennne dans la culture française de la première moitié du XIX^e siècle — tout comme les rapports conflictuels qu'elle entretiendra alors avec l'oralité — nous nous limiterons dans la présente section théorique à définir la littératie dans le champ des études anthropologiques, en dehors de toute application à notre corpus littéraire.

³ Retenons principalement, outre les travaux de J. Goody, ceux de Cl. Lévi-Strauss — dont *La Pensée sauvage* (Paris, Plon, 1962) et *Tristes tropiques* (Paris, Plon, 1955) —, de P. Clastres — *La société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1974) et *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les ache, chasseurs nomades du Paraguay* (Paris, Plon, 1972) — et de G.A.D. Botoyiyê — *Le passage à l'écriture. Mutation culturelle et devenir des savoirs dans une société de l'oralité* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens social », 2010).

⁴ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994; *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986; *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979; *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007. Le lecteur peut également se reporter aux travaux pionniers de J. Goody et I. Watt dans « The consequences of literacy », *Comparative Studies in History and Society*, 1963, 5, p. 304-345 (article traduit dans la revue *Pratiques* N° 131-132, *La littératie autour de Jack Goody*, décembre 2006, p. 31-68).

⁵ Jean-Marie Privat, « Présentation », dans Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, *op. cit.*, p. 9.

expérience qui marque profondément le cours de son existence. Pendant la Seconde Guerre mondiale, J. Goody se voit contraint de trouver refuge, des mois durant, au sein d'une société paysanne analphabète des Abruzzes, en Italie.

Ce fut non seulement l'expérience d'une différence voire d'une sorte d'altérité culturelle entre « eux », les montagnards, et « lui », le citadin, mais l'expérience plus décisive encore d'une dépossession culturelle personnelle et inattendue chez un jeune intellectuel cambridgien : vivre sans pouvoir ni lire ni écrire⁶ !

Dès lors plongé dans une méditation sur « la différence entre l'organisation sociale des sociétés qui emploient l'écriture et de celles qui ne l'emploient pas, et le processus de transition entre les deux systèmes⁷ », J. Goody fera de cette problématique le fondement de ses travaux à long terme. D'abord spécialisé en études africanistes, il s'attachera également à l'histoire de la littératie au Proche-Orient (en Égypte), en Mésopotamie et en Grèce, ainsi qu'au développement de l'emploi de l'écriture dans l'Europe du Moyen Âge — en analysant le rôle de l'écriture comme un des facteurs de transformation des sociétés et des processus mêmes de connaissances chez l'homme.

Aussi la notion de littératie nous intéresse-t-elle ici d'un point de vue anthropologique, à savoir dans la façon dont elle s'inscrit dans des pratiques sociales et culturelles. En ce sens, elle renvoie d'emblée à tout ce qui relève d'une culture écrite (ou culture de l'écrit) — définition qui diffère du sens accordé par les linguistes, lesquels tendent à confondre la littératie et l'écriture même (la tradition saussurienne, par exemple, selon laquelle l'écriture n'est qu'une représentation visuelle de la parole). Aux yeux de l'anthropologue, la littératie ne se limite pas à l'écriture, comme l'explique J.-M. Privat dans la présentation qu'il fait de l'ouvrage *Pouvoirs et savoirs de l'écrit* de J. Goody :

On peut définir la *littératie* (notre traduction de l'anglais « literacy ») comme l'ensemble des praxis et représentations liées à l'écrit, depuis les conditions matérielles de sa réalisation effective (supports et outils techniques d'inscription) jusqu'aux objets intellectuels de sa production et aux habiletés cognitives et culturelles de sa réception, sans oublier les agents et institutions de

⁶ *Idem.*

⁷ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 5.

sa conservation et de sa transmission. La littératie s'oppose ainsi à l'oralité comme la culture écrite à la culture orale. Il va de soi que les interférences entre l'une et l'autre sont incessantes et de fait constitutives des cultures modernes contemporaines⁸.

La littératie désigne donc tout ce qui relève d'une culture qui repose majoritairement sur les marques écrites, soit : la lecture (lire), l'écriture (écrire) et le calcul (compter), et elle regroupe les différentes opérations mentales qui se rattachent à ces activités. Dans son article « Un habitus littératif? », J.-M. Privat soulève par ailleurs un aspect important de la question, c'est-à-dire ses différents modes d'expression dans une culture donnée : « Il semble en effet heuristique d'identifier trois formes de capital littératif : le capital littératif objectivé, institutionnalisé et incorporé⁹. » Objectivée, la littératie se manifeste tant dans l'écriture et ses instrumentations physiques (papier, tampons, lettres, cachets, plumes, etc.) que dans les supports matériels ou virtuels qui servent à consigner les savoirs littératifs (répertoires, catalogues, compilations indexées, systèmes de classement, etc.). Institutionnalisée, la culture de l'écrit est élevée au rang de référence, elle est à l'origine de l'émergence ou de l'essor des grandes institutions dans une société (la religion, l'administration, l'économie), elle fait autorité. Et incorporée, elle est intégrée à même les comportements de l'ensemble des individus d'une société : d'un côté les tenants des savoirs encyclopédiques, les érudits; de l'autre côté les sujets à qui la littératie est imposée, ceux qui, en quelque sorte, y sont assujettis. C'est cette perspective multiple et englobante que privilégie J. Goody dans ses recherches portant sur ce qu'il nomme les « technologies de l'intellect », tel que l'illustre la réflexion suivante :

Lorsque je parle de l'écriture en tant que technologie de l'intellect, en particulier, je ne pense pas seulement aux plumes et au papier, aux stylets et aux tablettes, aussi complexes que soient ces instruments, mais aussi à la formation requise, l'acquisition de nouvelles compétences motrices, l'utilisation différente de la vue, ainsi qu'aux produits eux-mêmes, les livres qui sont rangés sur les

⁸ Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 10. Nous nous pencherons plus précisément sur le concept d'oralité au début de la prochaine partie.

⁹ Jean-Marie Privat, « Un habitus littératif? », *Pratiques* N° 131-132, *op. cit.*, p. 125.

étagères des bibliothèques, objets que l'on consulte et dont on apprend, et qu'on peut aussi, le moment venu, composer¹⁰.

Partant du type d'enquête qui consiste à « prendre un motif (ou même un thème) particulier et à suivre les détours de son parcours dans le temps et dans l'espace¹¹ », J. Goody se penche, au fil de ses ouvrages, sur la question des différentes implications de la littératie, soit les effets que produit l'écrit d'une part sur les modes de pensée (ou les processus cognitifs), d'autre part sur les grandes institutions sociales (ou « sur l'organisation de la société sur le long terme¹² »).

1.1.2 Les effets de la littératie sur les processus cognitifs

D'abord est-il effectivement possible de comprendre que la littératie a des effets sur la parole elle-même : on ne parle plus de la même façon dans une culture écrite. La parole connaît une transformation dans son statut autant que dans son contenu : c'est un langage subordonné à l'écrit, parfois vide d'importance et de pouvoir. Devenue souvent conversation banale ou échange anodin, la parole ne véhicule plus ce que l'on considère comme important. Ce pouvoir passe désormais par l'écriture, nouveau gage de toute vérité et de toute preuve. C'est bien ce que tente de démontrer l'analyse ethnocritique que font J.-M. Privat et M. Scarpa de la nouvelle *Le Colonel Chabert* de Balzac, dans leur article « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie¹³ », où les auteurs s'intéressent au lien entre l'individu et le papier d'identité,

¹⁰ Jack Goody, « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 194. Nous référons le lecteur à ce chapitre (comme à l'ouvrage *La raison graphique*) pour une meilleure connaissance de cette notion-clé de « technologies de l'intellect » dans les études goodiennes, notamment quant aux trois niveaux de compréhension, soit : l'instrumentation physique (l'écriture et les matériaux d'écriture); le stockage de l'information et du savoir et ses implications (les livres rangés dans les bibliothèques et les archives); « le produit de l'interaction entre le cerveau humain et le mot écrit » (*ibid.*, p. 210) ou les processus cognitifs issus de la littératie (la liste, le tableau, les tables mathématiques, etc.).

¹¹ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 161-206. De toutes les études ethnocritiques, cet article est celui qui pose le

examinant comment l'entrée dans la littérature détermine l'identité constitutive de chaque individu. Rappelons-nous cette scène marquante de la seconde partie du récit, alors que le protagoniste, personnage sans nom, clame en quelques mots ses souffrances, et particulièrement son désespoir de faire valoir son identité :

J'irai [...] au pied de la colonne de la place Vendôme, je crierai là : « Je suis le colonel Chabert qui a enfoncé le grand carré des Russes à Eylau ! » Le bronze, lui ! me reconnaîtra¹⁴.

Le lecteur peut aisément sentir une tension entre le désir d'être reconnu par la parole et le poids (le pouvoir) de l'ordre juridique (soit l'univers de la littérature), qui a déjà, quant à lui, statué sur la mort du personnage. Aussi l'article ne manque-t-il pas de mettre en lumière l'idée qu'avance le romancier sur « l'absolue montée en puissance de la littérature et son caractère fondamentalement problématique, en matière de droit notamment¹⁵ ». Il y a en effet dans la nouvelle de Balzac un dysfonctionnement flagrant entre l'écrit officiel et son référent. Omniprésente dans la première partie du récit, le lecteur étant plongé dans la culture de l'écrit juridique, la littérature se voit peu à peu en crise pour enfin subir le retour d'un refoulé culturel, retour du religieux, retour du mort : ce mouvement de déclin qui encadre le texte met bien de l'avant le dysfonctionnement d'une société fondée sur l'écrit officiel, où la littérature juridique constitue une matrice de perception et d'évaluation du monde — une société qui, au lieu de dire le vrai, d'attester les vraies identités, ne cesse de dire le faux. Ce qui ressort du récit balzacien, et que cerne bien l'article de J.-M. Privat et de M. Scarpa, c'est le malaise d'une civilisation qui hypervalorise la littérature.

De même qu'on ne parle plus de la même façon, on ne pense plus de la même façon dans une culture de l'écrit. À cette question s'attache toute la réflexion de J. Goody autour de ce qu'il nomme la « raison graphique », voulant montrer que la

mieux la question de la littérature par rapport à l'oralité dans la réappropriation qu'en fait un texte littéraire, en l'occurrence un récit du XIX^e siècle, époque où ces problématiques culturelles étaient de grande importance, et chez un auteur qui a accordé une présence considérable à la littérature dans son œuvre.

¹⁴ Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 72.

¹⁵ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 171.

littératie, ou le passage à une culture écrite, opère un changement dans les habitudes mentales et la structure de la pensée. L'auteur explique lui-même comment son ouvrage

La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage [...] envisageait certaines des implications de la représentation graphique du langage dans les processus cognitifs, et surtout l'emploi partiellement décontextualisé du langage dans des contextes formels : la liste, le tableau (c'est-à-dire des paires de listes formant des rangées ainsi que des colonnes), ainsi que le développement de notions plus précises concernant la contradiction, les formes de « logique » (au sens spécialisé du terme), y compris le syllogisme et d'autres types d'argumentation et de preuve [...]¹⁶.

Ainsi la manière de penser et de concevoir les choses passe-t-elle désormais par diverses représentations graphiques tributaires de la communication écrite : par exemple l'alignement, les mises en rangs ou en colonnes, la hiérarchisation (soit des représentations issues des différents modes d'organisation de données que permet l'écrit, tels que la liste, le tableau, le graphique, l'index, etc.). Par conséquent, la raison graphique affectera, entre autres, la façon de construire mentalement des phrases, des compositions, et du coup la nature même de la communication linguistique. Dans la mesure où une pensée est développée en vue d'être exposée dans un registre écrit, le discours mental se structure et se déploie différemment. « Même si l'on ne peut raisonnablement pas réduire un message au moyen matériel de sa transmission, tout changement dans le système de communications a nécessairement d'importants effets sur les contenus transmis¹⁷ », dira en ce sens J. Goody, en regard de l'apparition de l'écriture dans les systèmes de communication culturels.

En somme, la raison graphique, dans la multiplication des listes et des tableaux, apporte une dimension nouvelle au langage — comment celui-ci est appréhendé, exprimé, visualisé, concrétisé — et, suivant les observations de J. Goody, engendre une véritable rupture dans l'élaboration de la pensée. Les techniques purement graphiques des processus écrits (listes et tableaux) deviennent des matrices formelles

¹⁶ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 6-7.

¹⁷ Jack Goody, *La raison graphique*, op. cit., p. 46.

qui, en imposant une mise en ordre à la pensée, se dissocient en quelque sorte des procédés d'énonciation orale — où ce type de logique n'a souvent pas lieu d'être : « Disposer des noms en liste, par exemple, c'est signifier graphiquement une stricte hiérarchie verticale qui peut soit ne pas exister, soit n'être que beaucoup plus vague¹⁸. » Cette structure mentale nous incite donc à mettre un ordre qui ne convient pas toujours dans une pratique circonstancielle ayant sa logique propre, bien différente de la logique graphique.

Dans son ouvrage *La Galaxie Gutenberg*¹⁹, M. McLuhan partage à sa façon cette vision goodienne d'un mode de pensée (ou d'une raison) affecté par l'écrit. En effet, dans sa conception des différentes étapes du développement des communications, le sociologue voit dans le passage de l'oralité à une civilisation de l'imprimé le déclenchement d'une transformation cognitive. Alors que la communication des sociétés orales (notamment dans les temps primitifs) repose avant tout sur l'ouïe — celle-ci étant d'emblée sollicitée pour percevoir la parole —, pour l'auteur, l'« assimilation de la technologie de l'alphabet phonétique fait passer l'homme du monde magique de l'ouïe au monde indifférent de la vue²⁰ ». Et si l'« alphabet phonétique a réduit à un simple code visuel l'utilisation simultanée de tous les sens qu'est l'expression orale²¹ », l'invention de l'imprimerie et la multiplication des écrits imprimés, dès le XV^e siècle, donneront lieu à l'expansion de cette forme de communication désormais visuelle, à l'émergence de la « Galaxie Gutenberg ».

Aussi l'auteur dira-t-il que « l'alphabet phonétique est à la source du mode de perception cartésien, et même euclidien²² ». Il expliquera également que, dans la mesure même où elle transforme les opérations de la pensée, « l'écriture affecte

¹⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁹ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1967].

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 57. Nous aurons l'occasion, dans la prochaine partie, d'explorer davantage cet aspect de « l'utilisation simultanée de tous les sens » dans la communication des cultures orales.

²² *Ibid.*, p. 11.

directement la parole, non seulement dans sa syntaxe et dans sa morphologie, mais aussi dans son énonciation et dans les usages sociaux qui en sont faits²³ ». De manière similaire à J. Goody, M. McLuhan défend l'idée que « l'alphabet phonétique d'abord et l'imprimerie ensuite ont modifié les *formes* de l'expérience ainsi que des attitudes mentales²⁴ » — faisant, par là, référence « aux *formes* de pensée et d'organisation de l'expérience sociale et politique²⁵ ».

Dans la mesure où certaines techniques d'écriture imposent leurs modes de pensée et leurs effets particuliers, il est légitime d'affirmer que l'écriture est beaucoup plus qu'un simple à-côté de la parole²⁶. Aussi les perspectives de J. Goody l'obligent-elles à revoir l'écriture comme « pratique de notation du langage parlé [...] dans l'ensemble des pratiques graphiques, à ne plus la dissocier de ce que nous mettons généralement sous le nom d'art graphique²⁷ ». Démarche qui demande de se questionner sur les formes graphiques extérieures (ou antérieures) à l'écriture elle-même, et de les envisager en rapport à leurs modes de pensée. Partant de l'exemple de certaines productions figuratives de sociétés préhistoriques qui, au sens large, peuvent être considérées davantage comme une sorte d'écriture que comme des œuvres d'art, l'auteur avance l'idée qu'il serait peut-être injustifié de croire en l'existence même de « sociétés sans écriture²⁸ ».

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Idem.*

²⁶ L'école peut en ce sens être considérée comme l'instance suprême de la littératisation des sociétés. Le système scolaire est en grande partie responsable de la transmission *par écrit* des normes et modèles de référence qui définiront la façon de construire ses énoncés, tant écrits qu'oraux. Dans une société littératienne, la langue est fixée par des autorités institutionnelles : grammairiens, professeurs, etc. — elle devient une langue officielle. Et avec l'écriture s'instaure tout un système de modélisation de la langue : grammaire, rhétorique, poétique, etc. L'écriture permet de donner un corps achevé et immuable à un processus de création et de reformulation permanente que sont les procédés d'oralité.

²⁷ Jack Goody, *La raison graphique*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ *Idem.* Cette question ouvre la voie à l'étude du concept des coefficients de littératie et d'oralité au sein d'une société donnée, dans la mesure où le partage n'est jamais vraiment si défini et exclusif entre culture écrite et culture orale. Autrement dit, une société ne peut jamais reposer uniquement sur une culture de la littératie (ou sur l'oralité). Nous devons tenir compte du fait qu'il existe des degrés de littératie comme des degrés d'oralité, allant de fort taux à faible taux, ce qui oblige à nuancer ou à relativiser l'examen de certaines pratiques culturelles. Ainsi est-il plus juste de parler de sociétés reposant majoritairement sur une culture écrite, et par conséquent présentant un faible taux d'oralité —

Il est effectivement possible d'évaluer la portée de la raison graphique au-delà de l'écriture proprement dite, notamment dans l'organisation infrastructurelle des sociétés littéracisées, où le « primat de l'angle droit, de l'alignement, du parallélisme, de la symétrie, de la ligne droite et de l'intersection²⁹ » inhérent à l'univers de l'écrit se trouve matérialisé, concrétisé dans des structures formelles tels la géométrie urbaine (l'organisation spatiale des rues, des quartiers, des jardins, etc.), certains types d'architecture (l'architecture gothique, par exemple, serait un produit de la culture scolastique du Moyen Âge³⁰) ou les caractéristiques visuelles d'un livre (l'emboîtement des caractères, la disposition régulière des lignes, la symétrie des pages). La littératie peut à ce point être incorporée (inconsciemment ou non) par l'être humain, créer un « habitus littératien », qu'elle conditionne la mise en forme même de son environnement spatial et physique, voire son rapport au monde.

1.1.3 Les effets de la littératie sur les institutions sociales

Outre ces différentes considérations en regard des effets d'une culture de l'écrit sur les processus cognitifs, la lecture des ouvrages de J. Goody nous permet de comprendre une autre dimension des implications de la littératie, soit les effets qu'elle engendre sur l'organisation des sociétés. L'anthropologue s'est en effet longuement intéressé à cette problématique et, en définissant des sous-systèmes pour orienter ses analyses suivant un modèle généralement admis, il illustre bien ce que l'entrée dans la culture écrite fait à la religion, à l'État (la bureaucratie administrative), à l'économie et au droit (la loi). Aussi ses recherches ouvrent-elles une perspective d'interrogation « sur le rôle de l'écriture dans la transformation du savoir politique,

et vice versa. Puisque nous nous limitons ici à cerner les contours de la notion de littératie, nous développerons davantage ce concept de degrés coefficients (et hybridations culturelles) lorsque nous traiterons de l'oralité, au chapitre 1 de la prochaine partie.

²⁹ Jean-Marie Privat, « Un habitus littératien? », *op. cit.*, p. 129.

³⁰ Voir à ce sujet P. Bourdieu, « Postface », dans E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 135-167. L'exemple est repris par J.-M. Privat dans son article cité précédemment.

dans la mise en place de nouveaux modes de pensée correspondant à de nouveaux modes de domination³¹ ».

1.1.3.1 La religion

De même qu'elle peut entraîner l'émergence de nouvelles organisations, tel que nous le verrons dans les pages suivantes, l'expansion d'une culture écrite dans une société peut également marquer le sort d'institutions déjà existantes, en provoquant de profondes révolutions culturelles. L'étude de l'influence de l'écrit sur la religion³², par exemple, peut de fait nous mener à comprendre plusieurs grands phénomènes survenus au fil des siècles. D'abord nous faut-il reconnaître qu'une des conséquences immédiates de l'écriture sur la religion a été de *fixer* les textes sacrés et, du coup, de poser des règles strictes quant à la pratique des enseignements théologiques. J. Goody dira en ce sens que

[d]ans les Églises de tradition écrite, le dogme et les offices sont rigides en comparaison [des religions de la tradition orale] (c'est-à-dire dogmatiques, ritualistes, orthodoxes); on récite le credo mot pour mot, on apprend par cœur les commandements de Dieu, on reproduit exactement le même rituel. Si un changement intervient, il se présente souvent sous la forme d'un mouvement dissident; ce processus est délibérément réformiste, et même révolutionnaire, contrairement au processus d'incorporation qui a tendance à caractériser la religion orale³³.

La canonisation des textes religieux fera dès lors apparaître d'importants enjeux reliés à l'exercice du pouvoir et d'une certaine forme de domination par l'Église (en l'occurrence dans la religion catholique). Les scribes et les prêtres, seuls détenteurs de la Parole sacrée, ont longtemps disposé d'un monopole tant sur l'enseignement de l'écriture et de la lecture que sur le contenu même du discours religieux : gardiens des

³¹ Jack Goody, *La raison graphique*, op. cit., p. 26-27.

³² Afin de ne pas dévier de notre objet d'étude et des analyses qui suivront (et pour des besoins de concision), nous limiterons ici notre propos aux principaux effets de la littérature sur la religion catholique dans l'Europe moderne. Le lecteur peut se reporter aux ouvrages de J. Goody en ce qui a trait au développement des sociétés du Proche-Orient ancien et de l'Afrique de l'Ouest contemporaine.

³³ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 21-22.

idéologies et médiateurs entre Dieu et les hommes, ils contrôlaient l'interprétation de la Bible et la transmission de leurs idées d'une part aux lettrés qu'ils formaient, d'autre part à la population illettrée qui recevait *oralement* les prédications de l'Église. Ces privilèges expliquent pourquoi

les religions du Livre sont souvent liées à des restrictions dans les usages et l'apprentissage de l'écrit. Dans les cas extrêmes, les prêtres représentent en tout et pour tout la seule catégorie de personnes sachant lire; en d'autres termes la division entre lettrés et illettrés correspond à celle qui sépare prêtres et laïcat³⁴.

De cet enseignement exclusif (réservé à l'origine aux hommes appelés à jouer un rôle actif dans les domaines de l'administration et de la religion) comme de l'accès limité aux textes sacrés est donc née une littérature restreinte, qui a investi les titulaires du savoir religieux (et du savoir littéraire) d'un immense pouvoir dans la société. Pouvoir relié à l'écriture qui d'ailleurs pouvait se disputer au sein même des sociétés religieuses, où la création d'une classe de scribes, en complexifiant l'organisation cléricale, soulevait des questions quant à la répartition du pouvoir dans la hiérarchie : qui détient en effet le pouvoir? Celui qui écrit ou celui qui dicte? L'écriture est-elle inhérente au pouvoir ou au service du pouvoir? Doit-on parler de *pouvoir de l'écriture* ou de *pouvoir par l'écriture*³⁵?

Parallèlement à cette spécialisation des scribes s'est déployée, tout au long de l'histoire, une autonomisation du discours religieux — découlant de l'autonomisation même de la tradition écrite. Dans la mesure où elle oblige à se questionner sur des concepts tels la croyance, la vérité, la conversion, etc., l'écriture de textes sacrés ou de livres théologiques a effectivement conféré à la religion « une autonomie accrue par rapport aux autres aspects du système social³⁶ ». Et surtout une autonomie de ce que nous appelons l'Église en tant que *grande organisation*, tel que l'observe J. Goody lui-même : « Les “grandes organisations” avec leur tradition écrite ont une

³⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁵ Pour une réflexion d'ensemble sur ces questions, voir le chapitre « Pratique, pouvoir, culture » dans R. Lafont (dir.), *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, 1984 (notamment la section « Pouvoir et écriture en religion », p. 167-173).

³⁶ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, *op. cit.*, p. 11.

certaine autonomie que leur vaut leur fonction de gardiens des livres ainsi que leur préoccupation de continuité ici-bas et de salut dans l'au-delà³⁷. »

Tandis que ce phénomène s'est consolidé avec la diffusion de l'écrit dès la fin du Moyen Âge, un effet de revers s'est également produit pendant cette période, soit la déconstruction de l'ordre théocratique de la société. L'empire de la littérature n'a-t-il pas fortement ébranlé l'institution religieuse au XV^e siècle, alors que l'invention de l'imprimerie a donné lieu notamment à une diffusion massive et élargie des écrits sacrés, au-delà des sphères cléricales³⁸? Premier livre imprimé, la Bible est devenue un objet multiplié et propagé, et du coup a échappé peu à peu au contrôle qu'exerçait jusqu'alors l'Église catholique sur ses interprétations et ses enseignements — ce à quoi a également contribué la pratique individuelle des doctrines théologiques favorisée par les mouvements réformistes de Luther et de Calvin au XVI^e siècle.

La diffusion de l'écrit et, plus tard, le développement de l'alphabétisation entraîneront la perte du pouvoir que possédait le clergé par rapport aux saintes Écritures, au savoir littéraire et à la transmission des idées religieuses à la population. Pendant que celle-ci acquérait les aptitudes et outils nécessaires pour maîtriser la lecture et l'écriture, il devenait difficile, voire impossible, pour l'Église — qui longtemps n'a toléré aucune manipulation rituelle — de circonscrire totalement ce qui se lisait. Les textes sacrés n'étaient plus transmis uniquement par les scribes : pouvant être « reçues dans le silence solitaire de la lecture³⁹ », ces paroles recelaient désormais en elles-mêmes le pouvoir qui était autrefois réservé à la sphère religieuse.

Avec la création de bureaux et d'archives écrites, la littérature a ultimement transformé l'Église en véritable institution bureaucratique — ce qui ne manqua pas d'entraîner des conflits d'intérêts entre l'Église et l'État dans certains domaines au fil

³⁷ *Idem.*

³⁸ Pour une recherche approfondie sur le sujet, nous référons le lecteur au chapitre « Rupture dans la chrétienté occidentale » dans l'incontournable ouvrage de E. L. Eisenstein, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Hachette Littératures », 1991, p. 181-225.

³⁹ Jean-Marie Privat, « Présentation », *op. cit.*, p. 12.

des siècles, notamment en ce qui trait au pouvoir politique, où longtemps l'un des deux tenta de dominer l'autre. Dans d'autres secteurs d'activités, l'écrit a donné lieu à un développement parallèle de ces institutions en établissant un écart entre elles, qui dès lors se préoccupaient de ses intérêts propres.

1.1.3.2 La bureaucratie administrative (ou l'État)

À l'origine de l'émergence d'une bureaucratie administrative et politique, la culture littératienne, dans son expansion, a en effet contribué à rendre autonome cette organisation sociale dans son rapport à l'institution religieuse. Ainsi J. Goody dira que

l'écrit permet ou favorise un développement de la bureaucratie, l'exercice d'un contrôle sur les esprits et les compétences, une accumulation de la richesse foncière, qui contribuent à élargir le fossé qui sépare les intérêts de l'Église et ceux de l'État⁴⁰.

Reposant sur le culte de l'écrit, l'État moderne, laïcisé, s'est ainsi organisé autour d'une lourde documentation : décrets et formulaires de toutes sortes, archives publiques, recensements divers, etc. En évoluant dans une direction qui la distanciat progressivement de l'autorité religieuse, l'administration politique allait également usurper à l'Église une grande part du pouvoir que celle-ci détenait sur la population (et dans la société en général), notamment en regard de l'éducation. S'octroyant la responsabilité de faire de chacun de ses sujets le scribe qui sait maîtriser et appliquer le savoir littératien, c'est désormais l'État qui « enseigne et alphabétise, contrôle l'alphabet des imprimeurs et des manuels, l'orthographe des écrivains et des enseignants⁴¹ ».

À reconnaître le rôle prépondérant qu'a joué la littérature dans l'accroissement et la centralisation du pouvoir politique, nous comprenons que l'État puisse d'emblée

⁴⁰ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 31.

⁴¹ Robert Lafont (dir.), op. cit., p. 162. Nous verrons plus tard, dans la troisième partie de notre thèse, l'impact social et culturel qu'a eu en France le développement de l'alphabétisation aux lendemains de la Révolution française.

paraître comme une institution dominante, voire parfois dominatrice. Les observations de J. Goody nous incitent toutefois à pousser la réflexion quant à la suprématie même de cette grande institution et à nous interroger sur sa raison d'être :

L'État n'est pas qu'un appareil répressif [...]; il faut prendre au sérieux ce qu'indique sa majuscule, sa vocation et sa prétention quasi théologiques à l'Universel. Si l'écriture lui sert à mieux contrôler, c'est qu'elle est constitutive d'un autre savoir, ce savoir « absolu » qu'Il a de tous et qui n'a plus rien de commun avec cette capacité relative de chacun à s'orienter dans l'espace social. Enregistrement et classement des naissances, des morts, des noms de personnes, de pays, de peuples, de chefs... Chacun reçoit désormais son identification d'un code central unique qui n'est au pouvoir de personne. Statistiques infinies des tributs, des terres, des transactions, des prix, des crimes... De l'accumulation de ces données naît une nouvelle « science »⁴².

Ces remarques nous permettent de constater plusieurs effets de la littératie sur la bureaucratie administrative. D'abord, alors qu'elle a largement contribué à son développement, force est de préciser que la littératie a aussi engendré une certaine dépendance de cette organisation sociale face à l'écrit. Celle-ci ne peut effectivement pas exister sans les écrits officiels qu'elle produit et contrôle. De même, l'autonomisation de l'administration politique qu'a entraînée l'essor de la culture de l'écrit instaure un décalage grandissant entre l'État et ses sujets : différentes organisations et corporations « médiatisent le pouvoir de l'État, et démultiplient indéfiniment le pouvoir de l'Écrit, au détriment de la relation immédiate, que tout le monde sent comme idyllique et archaïque⁴³ ». Enfin, à mesure que croît le pouvoir de l'État, celui-ci non seulement devient hors de portée du sujet individuel, mais génère également un nouveau régime de socialité. Dans une société dominée par la littératie, il nous faut admettre que cette emprise de la civilisation écrite, qui va jusqu'à identifier les individus, consigner ou recenser leur identité et structurer les rapports sociaux, apporte une nouvelle définition de l'appartenance de l'homme à son groupe social.

⁴² Jack Goody, *La raison graphique*, op. cit., p. 27-28.

⁴³ Robert Lafont (dir.), op. cit., p. 174-175.

1.1.3.3 L'économie

Dans l'étude du rôle qu'ont joué les cultures littératiennes au sein des grandes organisations sociales, l'économie marchande représente un cas complexe. Au moment où elle s'insinue dans cet univers, la littératie est en effet confrontée à une réalité concrète, dans la mesure où des modes de calcul, notamment le calcul mental, étaient déjà utilisés par les marchands et les commerçants illettrés dans l'exercice de leurs fonctions. Dans son article « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés⁴⁴ », D. Blanc rapporte ainsi l'exemple des comptes à la craie : pratique attestée depuis le XV^e siècle, ces comptes étaient tenus par les commerçants, dans les auberges et boutiques, à même les murs ou sur une porte d'armoire à l'intérieur de leur établissement. Antérieurement au développement de la culture écrite dans les sociétés occidentales, la nécessité de tenir des comptes a donc engendré la recherche d'une pratique scripturale :

Si de larges couches de la population ont pu prospérer sans savoir lire et écrire dans l'Europe moderne, la nécessité de savoir compter s'imposait à de nombreux groupes sociaux. Ainsi les marchands et commerçants de toute sorte, professionnels ou occasionnels, devaient-ils impérativement apprendre ou inventer des procédés de calcul quotidiennement mis en pratique. L'école de masse, là plus qu'ailleurs, n'est donc pas arrivée en terrain vierge⁴⁵.

Partant de cet état de fait, nous pouvons poser la constatation suivante : alors que la littératie, comme nous l'avons vu initialement, se définit avant tout par les activités d'écriture, de lecture et du calcul dans les pratiques culturelles, l'exercice du calcul n'est toutefois pas exclusif aux sociétés littératiennes. Il bénéficie, pour ainsi dire, d'un statut particulier. Peut-être cela explique-t-il pourquoi le domaine de l'économie marchande paraît d'emblée problématique à qui s'intéresse aux ouvrages portant sur l'évolution historique des apprentissages dans le processus d'alphabétisation des

⁴⁴ Dominique Blanc, « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », dans B. Fraenkel (dir.), *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherche », 1993, p. 187-197.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 189.

sociétés européennes — tel que le souligne D. Blanc, qui reconnaît certaines lacunes à ce sujet :

Les études proposées concernent bien la lecture, l'écriture et le calcul, mais quand vient le moment de l'analyse le calcul manque à l'appel. Les performances en ce domaine ne peuvent certes pas être mesurées comme sont mesurées des capacités lexiques à partir des signatures apposées obligatoirement au bas des actes de mariage. [...] la raison fondamentale tient au statut du calcul dans les pratiques professionnelles d'une société marchande. Savoir spécialisé, l'écrire-compter, sa maîtrise et sa transmission, ne suivent pas les mêmes voies que l'écrire-lire proposé par les collègues et les écoles élémentaires⁴⁶.

Selon l'auteur, la place accordée à l'univers du calcul dans les études sur les cultures écrites (et orales) illustre bien comment l'économie en tant qu'institution a été victime de sa grande complexité. Aussi adresse-t-il un certain reproche à l'endroit des anthropologues spécialistes dans ce domaine, et notamment à J. Goody, qu'il accuse de ne pas mettre assez de l'avant l'importance que revêt le savoir-compter dans l'ensemble des recherches sur les processus de transition entre les sociétés orales et écrites :

Les anthropologues ont été victimes d'une même cécité sélective. Jack Goody, pour ne citer que le plus connu, a consacré un livre entier à *La Raison graphique*. Ses pénétrantes analyses du Grand partage expédient la question du calcul en une demi-page. En africaniste averti il ne pouvait cependant pas ignorer l'importance fondamentale des systèmes de numération, de mesure et de comptabilité dans les sociétés dites orales. Mais, sur ce point, la voie est fermée avant même que d'être ouverte⁴⁷.

Les observations de J. Goody en regard des pratiques de calcul sont évidemment mises en perspective dans le contexte de ses travaux sur la raison graphique. N'est-il pas d'ailleurs intéressant que dans une certaine mesure, si l'on considère l'attitude réflexive du calculateur, *calculer* et *penser* semblent relever d'une même opération mentale? Ce qui retient l'attention de l'anthropologue, c'est le processus cognitif auquel fait appel l'activité de calculer, et qui en est à la base :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189-190.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 190. Sur cette dissymétrie concernant la question du calcul dans les travaux de J. Goody, voir également D. Blanc, « Le calcul mental entre oralité et écriture », dans D. Fabre (dir.), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 165-186.

Le concept de travail abstrait [...] est antérieur à l'échange marchand généralisé : il naît pour ainsi dire de la mise en colonne (et donc sur le même plan) des taxes en nature et des services et corvées dûs par les sujets. Là où s'entassent ces archives tend à se définir une vision du monde social qui est d'autant plus dominatrice qu'elle est plus dépersonnalisée et donc apparemment plus neutre [...]⁴⁸.

J. Goody s'intéresse donc avant tout aux effets produits par les techniques graphiques que sont les listes et les tableaux sur la perception du monde social. En imposant une mise en ordre abstraite de la pensée, ces matrices formelles retirent les données de comptabilité (taxes, corvées ou services dus en paiement, par exemple) du contexte même de leur pratique dans l'économie marchande.

Ce que la littératie fera principalement à l'univers de la comptabilité, en ce sens, c'est d'accentuer la dépersonnalisation de cette perception des sociétés et, comme pour toute grande institution, d'accentuer son pouvoir, son autonomie et son statut d'autorité, à mesure que se complexifiera le système. En utilisant « des procédures comptables de plus en plus complexes, des manuels de pratique, et tout un savoir accumulé par l'écriture⁴⁹ », l'économie marchande connaîtra en effet un essor fulgurant dans les sociétés littéracisées au fil de l'histoire.

1.1.3.4 Le droit

Dans le domaine du droit, l'étude des effets de la littératie mène essentiellement aux différents constats qui ont été formulés jusqu'à maintenant. Le principal avantage que représente l'écrit dans cet univers est d'abord de pouvoir fixer la loi et, du coup, de permettre la codification de tout un ensemble de normes juridiques. L'écriture joue ici un rôle fondamental en ce qui a trait au stockage d'information et à la création d'archives, sans quoi l'exercice du droit pourrait difficilement atteindre le stade d'organisation complexe et autonome. Le recours, par exemple, au Code civil, ce

⁴⁸ Jack Goody, *La raison graphique, op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit, op. cit.*, p. 196.

« monument de la littérature étatique⁵⁰ », et l'application de législations à un groupe social seraient impossibles sans la consignation écrite et la conservation des articles qui composent les lois : la rétention de l'information par la mémoire s'avère en effet insuffisante dans les cas d'organisations sociales complexes. Aussi la fixité de l'écriture juridique offre-t-elle de multiples possibilités à la pratique du droit, notamment dans l'élaboration d'ententes ou de relations contractuelles :

Comme le montrent les analyses de J. Goody, l'usage de l'écrit permet, en stabilisant les termes d'un contrat, de les expliciter, donc de les objectiver et de les rationaliser, puisqu'il les décontextualise du même coup. Ce faisant, l'écrit se prête davantage à la discussion, à la renégociation voire au détournement, à la manipulation et à l'effacement pur et simple [...] ⁵¹.

Observation faite par J.-M. Privat et M. Scarpa dans leur article sur *Le Colonel Chabert*, et qui met de l'avant un paradoxe qu'il nous faut prendre en considération. Comme J. Goody l'avouera lui-même, l'écrit est problématique par essence : d'une part, il peut officialiser une transaction, un contrat, il peut fixer la mémoire; d'autre part, il peut être détruit, brûlé, effacé. En revanche, la parole peut demeurer imprégnée dans la mémoire. Il nous semble que cette singularité prenne sa valeur ici, dans l'univers juridique, plus que dans toute autre grande institution. Nous avons d'ailleurs vu plus tôt comment l'article de J.-M. Privat et de M. Scarpa s'intéressait au discours que pose Balzac dans son récit quant à ce caractère problématique de la littérature, qui peut donner lieu à des absurdités dans les pratiques juridiques et à un dysfonctionnement dans l'organisation de la société.

L'essor de la littérature dans les sociétés occidentales, en permettant le développement autonome et la complexification du système juridique, entraînera un autre effet dans le domaine du droit. De la même façon que nous l'avons vu précédemment, en regard du pouvoir de l'État (et de la bureaucratie administrative), la justice, forte de ses codifications écrites et archivées, devient effectivement

⁵⁰ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 182.

⁵¹ *Ibid.*, p. 171.

inaccessible au sujet individuel. Nous pourrions en ce sens lire dans l'ouvrage *Anthropologie de l'écriture* que

[l]e pouvoir de l'Écrit dans la Justice est suffisamment connu. La multiplication des lois, décrets, arrêtés et circulaires, règlements, dans toute société moderne, a mis depuis longtemps la loi hors de portée de ses sujets, qui doivent s'en remettre à la médiation de professionnels des écritures juridiques⁵².

Tant dans son intérêt premier que dans l'exercice de son pouvoir, cette institution privilégie une vision collective de la société. Et la lourdeur de son fonctionnement, due principalement à l'écrit, fera en sorte que le savoir juridique échappera, ultimement, à la majorité des individus.

1.1.4 Quelques remarques conclusives

À la lumière des différentes considérations émises tout au long de la présente section théorique, il est somme toute possible d'observer certaines constances dans la définition de la littératie. D'abord, au fil des siècles, l'autonomie de la tradition écrite engendrera dans l'organisation des sociétés l'autonomie des grandes institutions, qui auront « ainsi tendance à développer leur propre corpus littéraire, leurs propres ensembles de connaissances spécialisées⁵³ ». Aussi la quasi-totalité des effets de la littératie sur les sphères sociales les plus importantes (religion, bureaucratie administrative, économie et droit) découle-t-elle de la fixité de l'écrit et, conséquemment, du développement et de la complexification des savoirs — lesquels peuvent désormais être accumulés et archivés. J. Goody dira dans cet ordre que « seul le maintien de l'écriture (et du langage) permet l'accès aux archives accumulées, à la littérature classique, aux corpus de savoirs construits par les prédécesseurs — c'est-à-dire toutes ces choses que l'écriture a rendues possibles⁵⁴ ». Nous voyons en effet que l'expansion de l'écrit dans les modes de communication culturels provoque une transformation majeure de la nature et de la distribution des

⁵² Robert Lafont (dir.), *op. cit.*, p. 175.

savoirs : la transmission des connaissances de générations en générations étant facilitée, il en est de même pour la recherche qu'elle suscite.

C'est donc l'essor de la littératie qui est à l'origine des sciences complexes. Peut-être les sociétés qui ne connaissent pas l'écriture ont-elles longtemps fonctionné, et de façon efficace, sur la communication orale du savoir, jamais elles n'ont pu développer de telles disciplines scientifiques. Alors que dans ces sociétés, nous l'avons mentionné plus tôt, les informations qui ne sont pas transmises oralement sont inévitablement perdues, la naissance de l'érudition dans les sociétés littératisées ouvre une voie différente, tel que l'explique J. Goody :

Ce phénomène entraîne des progrès cumulatifs des connaissances et des procédures, bien que ces procédures soulèvent à leur tour toutes sortes de questions. Tout cela fait partie des capacités réflexives de l'écriture qui affectent les notions relatives à la conscience à deux niveaux, celui de l'écrit et celui de la pensée, rendant explicite ce qui est implicite et faisant en sorte que le résultat de cette opération soit plus accessible à l'examen, et à une sorte élaboration plus poussée⁵⁵.

Ce travail constamment renouvelé sur les écrits, sur la pensée et sur la pensée écrite contribue ainsi à l'avancement de la recherche dans de multiples domaines, particulièrement dans les sciences, et contribue surtout à l'émergence de nouvelles sciences complexes. L'anthropologue dira par exemple que

[c]ertaines sciences comme l'astronomie sont nées grâce à l'écriture, car ce n'est qu'en notant par écrit la position des étoiles au cours du temps que l'on peut dépasser une compréhension élémentaire de leurs mouvements⁵⁶.

Développement des grandes institutions, des systèmes sociaux, des idéologies, et développement des sciences complexes peuvent donc être considérés comme des conséquences de la littératie, de son apparition dans des pratiques culturelles à sa diffusion dans l'organisation de la société. Dans les sociétés dites orales, qui ne

⁵³ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 172.

⁵⁴ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 201.

⁵⁵ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 174.

⁵⁶ Ruth Scheps, « Écritures et sociétés » (entretien avec J. Goody), *La Science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris, Seuil, 1993, p. 172-173.

reposent pas sur une culture de l'écrit et où tout doit être stocké dans la mémoire humaine, ces phénomènes sont inconcevables.

Par ailleurs, l'étude de ce qui caractérise l'organisation des sociétés littératiennes mène inévitablement à la question du pouvoir relié à l'écrit — question qui se pose en deux temps. D'une part, l'écrit peut être assujéti au pouvoir. L'histoire nous démontre effectivement que non seulement l'écriture a longtemps été au service d'une caste ou d'une classe restreinte de lettrés, mais le Livre lui-même a été souvent victime d'une censure exercée notamment par l'Église, qui disposait d'une forte influence sur les productions écrites. En ce sens va l'observation suivante de J. Goody :

Si l'enseignement de l'art de lire et d'écrire appartient intrinsèquement aux religions du Livre, les spécialistes qui enseignent en viennent inévitablement à contrôler les entrées (l'input) et les produits de sortie (l'output) d'une partie importante des connaissances écrites accessibles⁵⁷.

L'écrit peut, d'autre part, être source de pouvoir. Là où s'impose la nécessité de maîtriser l'écriture, la lecture et le calcul pour contribuer pleinement à l'évolution de la société, les illettrés sont désavantagés, et les analphabètes exclus. En outre, l'accès à la compréhension d'une science complexe exige des individus une profonde connaissance des savoirs reliés à la discipline, sans quoi celle-ci leur échappe infailliblement ou devient hors de portée. Le savoir littératien étant ainsi à la base des progrès accomplis dans une société moderne, le pouvoir passe par le culte de l'écrit, tant à l'intérieur d'une même société que dans le rapport d'une société à une autre. Aussi est-ce cette relation au pouvoir (au sein de l'ordre instauré par l'autorité institutionnelle) qui nous intéressera avant tout dans l'analyse ethnocritique de notre corpus.

⁵⁷ Jack Goody, *La logique de l'écriture*, op. cit., p. 30.

1.2 Carême⁵⁸

Période encore aujourd'hui bien ancrée dans le calendrier liturgique chrétien, le carême compte parmi ce que A. Van Gennep nomme, dans son important *Manuel de folklore français contemporain*⁵⁹, les cérémonies cycliques, soit celles « qui s'exécutent pendant des périodes plus ou moins longues et correspondent plus ou moins aux saisons⁶⁰ » — par opposition aux « cérémonies calendaires, qui se succèdent selon l'ordre du calendrier solaire et ne s'exécutent en règle générale qu'un seul jour par an, rarement deux (avec veille ou lendemain)⁶¹ », telles les fêtes patronales, ou aux « cérémonies agraires, qui dépendent uniquement des travaux ruraux (semailles, fenaisons, moissons, vendanges, etc.), mais non des cycles ni des saints⁶² ». Le « cycle de la fin de l'hiver ou de Carnaval-Carême⁶³ » se pose dans une chaîne de succession avec les cycles

du début du printemps ou de Pâques; du printemps proprement dit ou de Mai; du solstice d'été ou de la Saint-Jean; du milieu de l'été ou de la Mi-Août; de l'automne ou Préhivernal; de l'hiver ou des Douze Jours, qui va de Noël aux Rois⁶⁴.

⁵⁸ Le lecteur remarquera sûrement que la présente introduction sur le carême est plutôt succincte et n'approfondit pas tous les aspects de la question. Mis à part les difficultés épistémologiques que pose l'étude du carême d'un point de vue ethnologique — peu d'ouvrages traitent des pratiques culturelles rattachées au carême, comparativement à ceux portant sur le carnaval —, nous avons délibérément limité nos propos aux principaux éléments susceptibles de se retrouver dans nos analyses des romans de jeunesse hugoliens. Comme ceux-ci proposent une définition très particulière du carême (nous le verrons plus loin), nous voulions ainsi éviter toute dérive sur des aspects superflus, ou qui n'éclaircissent rien notre lecture des romans. Ceci explique pourquoi nous nous attachons ici davantage aux grands traits culturels et religieux du carême, et que nous omettons certains éléments généralement associés à cette période — tels que, par exemple, le dimanche des Brandons (célébré au sein des populations rurales afin d'assurer la fertilité des cultures).

⁵⁹ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain. Tome premier, III. Cérémonies périodiques cycliques. Carnaval-Carême-Pâques*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 833.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 834.

⁶³ *Ibid.*, p. 833.

⁶⁴ *Idem.*

1.2.1 Considérations générales⁶⁵

Correspondant *plus ou moins* à un changement de saison, de la fin de l'hiver au début du printemps, la date du début du carême est mobile dans le calendrier, car elle se situe par rapport à l'équinoxe du printemps, soit Pâques, qui clôt le cycle quadragésimal⁶⁶, et dépend ainsi de la position des cycles lunaires. En parlant du grand cycle carnaval/carême, Van Gennep dira en ce sens que

dans les pratiques populaires, il n'y a ni tant de précision ni surtout de rigidité. Il s'est élaboré dans les mœurs populaires certains chevauchements cérémoniels, certains rites et dictons spéciaux, qui se situent tantôt à un moment, tantôt à un autre du cycle considéré globalement. Ces variations chronologiques s'expliquent souvent par le fait que, comme c'est la date variable de Pâques qui détermine celle du commencement et de la fin du Cycle, elles peuvent s'échelonner sur février et mars, ou sur mars et avril, de telle sorte que ses éléments constitutifs ne dépendent pas tant des mois solaires que du Nombre d'Or ou cycle lunaire de neuf ans⁶⁷.

Le carême ne se définit donc pas par des dates fixes dans le calendrier de l'année, mais plutôt par la période de 40 jours⁶⁸ qui précède la fête de Pâques, et dont le mercredi des Cendres marque le début.

⁶⁵ Dans la perspective ethnocritique que nous privilégions ici, et suivant laquelle nous examinerons les modalités d'appropriation du schème culturel carnaval/carême dans les premiers romans de Hugo, la présente section portera uniquement sur la période du grand carême, soit celle qui succède à la période du carnaval dans le calendrier folklorico-liturgique, et qui s'étend du mercredi des Cendres à la fête de Pâques. Mentionnons toutefois qu'une année entière est ponctuée de « petits carêmes » traditionnels — ces courts temps d'abstinence qui précèdent les fêtes liturgiques et tous les dimanches (au cours desquels il fallait communier à jeun). Nos propos sur les 40 jours de jeûne du carême ne tiennent donc pas compte de ces autres pratiques d'abstinence qui marquent le calendrier annuel.

⁶⁶ Adjectif de carême, venant de *Quadragesima* (40).

⁶⁷ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 869.

⁶⁸ Précisons qu'il s'agit de 40 jours de jeûne. Et puisque, en carême, les dimanches ne sont pas jours de jeûne, la période *réelle* s'étendant du mercredi des Cendres à Pâques (inclusivement) compte, en fait, 46 jours. Initialement, un jeûne commençait le lundi suivant le dimanche de la Quadragésime (appelé aussi dimanche *Invocavit* ou dimanche des Brandons), c'est-à-dire exactement 40 jours avant Pâques. Aussi n'était-il alors pratiqué que pendant 36 jours. Pour atteindre le chiffre symbolique de quarante, en souvenir du jeûne de Jésus-Christ dans le désert, le début du carême a été déplacé, ou plutôt reculé, dès le Moyen Âge, au mercredi précédant ce dimanche de la Quadragésime. C'est alors que le mercredi des Cendres est devenu le premier jour de la période d'abstinence quadragésimale. Sur les différentes pratiques de jeûne prépaschal, avant l'institution du carême — tel que nous le connaissons aujourd'hui — dans le calendrier liturgique chrétien, voir notamment la « Note

Alors que nous verrons dans la prochaine partie comment le carême contrebalance ou se pose en opposition au carnaval, déjà nous pouvons considérer les principales caractéristiques quadragésimales comme étant porteuses des valeurs véhiculées par la pensée chrétienne (plus précisément dans les religions catholique et orthodoxe⁶⁹) et rattachées à des pratiques rituelles particulières. Période rappelant le jeûne de 40 jours de Jésus-Christ dans le désert au lendemain de son baptême, le carême correspond à un temps de pénitence, d'abstinence et de mortifications, pendant lequel l'Église chrétienne prescrit le jeûne, la prière et plusieurs interdictions (notamment alimentaires et sexuelles). C'est d'ailleurs l'Église catholique elle-même qui est à l'origine de ces pratiques dès le Moyen Âge, tel que l'explique D. Fabre dans son ouvrage *Carnaval ou la fête à l'envers*, en référence à la division carnaval/carême instituée par les clercs responsables du calendrier liturgique chrétien :

Vers l'an mil, la mise en ordre définitive du temps chrétien marque une coupure alimentaire entre périodes grasse puis maigre. C'est alors qu'il faut « laisser la chair », l'« enlever » des tables. Pour signifier cet adieu, les clercs latinistes ont forgé à leur propre usage un *carnisprivium*. En France, le nom de cette période correspond au début du carême⁷⁰.

Au sens strict, un des aspects fondamentaux du carême demeure ce passage de la cuisine grasse à la cuisine maigre⁷¹ — jeûne qui a été plus fortement imposé par l'Église vers le milieu du Moyen Âge, alors qu'il n'était pas si rigoureusement observé en France pendant les premiers siècles du christianisme. Peut-être est-ce la

historique », dans A. Schmemmann, *Le Grand Carême. Ascèse et liturgie dans l'Église orthodoxe*, Bégrolles-en-Mauges, Abbaye de Bellefontaine, coll. « Spiritualité orientale », 1999, p. 129-132.

⁶⁹ Bien que le protestantisme compte (depuis sa naissance au XVI^e siècle, consécutivement à la Réforme) parmi les religions du christianisme et reconnaisse la fête de Pâques dans le calendrier liturgique, le carême ne fait pas partie de la tradition des Églises protestantes. Nous nous devons alors de préciser que les explications fournies dans la présente section concernant les pratiques observées en temps de carême, et particulièrement nos propos (plus loin dans le texte) sur les valeurs ascétiques (l'expérience de la douleur) inhérentes à l'idéologie chrétienne et au cœur même de la période quadragésimale, ne s'appliquent pas à la religion protestante.

⁷⁰ Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Traditions », 1992, p. 35.

⁷¹ Ce qui explique pourquoi « les ménagères [avaient] grand soin de nettoyer à fond poêles, marmites et chaudrons, afin qu'ils fussent "maigres" aussi » (Arnold Van Gennepe, *op. cit.*, p. 1123).

tradition la plus connue, celle que nous associons d'emblée, encore aujourd'hui, à la période du carême. Or, les pratiques folkloriques et traditionnelles adoptées en France, dans le cadre de ces 40 jours, sont plus riches et complexes que nous pourrions le croire, certaines étant anciennes de plusieurs siècles. Aussi diverses soient-elles dans leur manifestation, et bien qu'elles varient suivant les régions ou localités, il est possible de relever quelques constances, ce que démontrent les travaux de Van Gennep.

1.2.2 Le mercredi des Cendres

De façon générale, les cérémonies se déroulant le mercredi des Cendres soulignent le changement de vie — changement d'alimentation — introduit dans la collectivité par le début de la période quadragésimale. En écho aux bûchers qui étaient habituellement allumés la veille⁷², les cendres y occupent une place privilégiée : elles sont bénies par les célébrants ecclésiastiques et imposées au front des fidèles, en signe de croix, rappelant ainsi la matière originelle du corps et son retour inévitable à l'état de poussière.

Rite moins connu que le précédent mais pratiqué dans différentes régions de la France, la procession des *Soufflaculs* a également attiré l'attention de certains folkloristes, qui voyaient évidemment dans le principal accessoire domestique utilisé (le soufflet) un lien avec l'élément symbolique de ce jour religieux (la cendre). Alors que les moines de l'abbaye Saint-Claude « armés de soufflets et de balais parcouraient le monastère, puis les rues de la ville, soufflant et balayant partout sous prétexte de purifier les maisons et leurs habitants et de faire disparaître toutes les impuretés du Carnaval⁷³ », les jeunes gens des villages récupéraient plutôt le rite de manière ludique — peut-être afin de marquer justement la transition entre le Mardi

⁷² Soit, en carnaval, les bûchers allumés pour clôturer les festivités du Mardi gras, et dont nous parlerons davantage au chapitre premier de la prochaine partie.

⁷³ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p 1051.

gras et l'entrée en carême. Processionnant avec leurs soufflets dans les rues et les places publiques, ils se soufflaient au derrière, et soufflaient dans les jupons des jeunes filles et des aînées, en chantant des airs grivois.

1.2.3 Les personnifications de Carême

Carême étant ainsi amorcé, les autres pratiques traditionnelles ayant lieu collectivement pendant cette période, outre le jeûne des 40 jours, sont surtout reliées aux personnifications matérielles (ou artificielles). Comme Carnaval est personnifié et intégré aux rites festifs du cycle, Carême le sera aussi, mais de manière moins courante — soit principalement dans les modèles ou systèmes de représentation du cycle considéré globalement, qui mettent surtout en valeur les rapports d'opposition de ces périodes antinomiques. Van Gennep fera, en ce sens, la remarque suivante :

Aux personnifications de la période grasse s'ajoutent, mais assez rarement en somme, celles de la période maigre. Le dialogue allégorique du XIII^e siècle dont j'ai parlé [la Bataille de Saint-Pansard et de Caresme] a pu n'être qu'un exercice de lettré. Mais on a vu que l'opposition de Carnaval et de Carême a pris une forme théâtrale populaire dans un village du Lauragais; qu'à Metz on fabriquait deux mannequins, l'un gras, l'autre émacié, qu'on mettait à mort successivement; et que dans les Basses-Alpes, à Larche, Carnaval laissait une veuve nommée *Madame Carême*⁷⁴.

Si l'incarnation matérielle du carême s'avère rare et peu répandue dans toute la France, l'ethnologue nous dit en revanche qu'il en va autrement pour la représentation symbolique qu'est le poisson, rappelant que la « morue et les harengs sont les symboles principaux du Carême⁷⁵ ». Aliment par excellence de la cuisine maigre, le poisson constitue en effet la seule *chair* permise au cours du jeûne quadragésimal. Non seulement on le consommera lors des repas, mais on le portera volontiers accroché à ses vêtements, comme déguisement.

Somme toute, là où elles se manifestent, les personnifications concrètes du carême permettent au peuple de *jouer*, de dramatiser les valeurs et croyances qu'il

⁷⁴ *Ibid.*, p. 988.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 989.

rattache aux rites propres à cette période, suivant diverses expressions témoignant des particularités sociales et des coutumes de sa région. Plus souvent artificielle, représentée par un mannequin de paille, il arrive parfois qu'une personnification s'anime dans l'imaginaire populaire et les récits des croyances véhiculées par les habitants : par exemple en Alsace, où le carême prend la forme d'une « petite bonne femme, appelée *Fronfastenweibchen*⁷⁶ », gardienne des restrictions et des interdictions prescrites pendant la période. Si l'on n'y pose aucun obstacle, elle peut faire irruption dans les maisons pour y imposer ses lois, soit empêcher de filer ou de faire la lessive, ou punir d'un an de malheur les femmes qui enfreindraient les interdits.

Quelle que soit la forme qu'elle revêt, la personnification de Carême (tout comme celle de Carnaval, nous le verrons ultérieurement) ne semble pas, au regard des ethnologues, correspondre à une divinité précise ou représenter un personnage saint. Aussi sa mise à mort dans certaines pratiques rituelles ne constitue pas, à proprement parler, un sacrifice à caractère religieux, mais plutôt la dramatisation populaire d'un fait culturel.

1.2.4 La mi-carême

Il nous faut enfin relever un dernier trait caractéristique de la période quadragésimale, dont l'importance se reflète tant dans le calendrier liturgique chrétien que dans les rites populaires. En plein cœur de la période, soit au 20^e jour avant Pâques, a lieu la mi-carême : moment de trêve où sont suspendues, durant un jour et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 941-942. La féminisation de la personnification du carême, alors que le nom porte le genre masculin, s'explique par son origine linguistique : « dans le français moderne on dit *le* dimanche et *le* Carême; mais anciennement on disait, et dans plusieurs dialectes on dit encore, conformément à l'étymologie, *la* dimanche et *la* Carême : *dies (dominica) quadragesima* (quarantième jour avant Pâques). Dans ces conditions, il est normal que le personnage ou le mannequin représentatifs aient été d'abord féminins; que longtemps il y ait eu du flottement entre les deux sexes pour le Carême, et que ce flottement ait réagi sur le sexe du personnage ou mannequin censé représenter le Carnaval, bien que pour ce terme aussi ont ait pu hésiter entre *le* et *la* Carnaval » (*ibid.*, p. 941).

une nuit, les interdictions et abstinences du carême, laissant place à un retour furtif des réjouissances carnavalesques. Effectivement, au cours de ce jour de fête se succèdent festins, cortège de chars où figurent les grandes corporations (surtout celle des blanchisseuses, qui pour l'occasion élisaient une reine parmi les nombreuses marchandes de quartiers), musique et bal en soirée⁷⁷. Parmi les noms attribués à la mi-carême, en divers endroits de la France, *la Vieille* est le plus connu, d'où l'expression « *fendre la Vieille*⁷⁸ », qui signifie fêter la mi-carême et renvoie évidemment à sa position médiane dans le calendrier, à la césure qui divise en deux parts égales la période quadragésimale.

De la même façon que nous l'avons vu pour les cérémonies rattachées au carême et au mercredi des Cendres, les pratiques rituelles se déroulant pendant cette journée varient selon les localités. Elles ont toutefois en commun, ici encore, de se déployer autour d'une personnification de la Vieille — pratique qui, nous devons préciser, était beaucoup plus fréquente que celle de la représentation artificielle du carême. La dramatisation de la mi-carême dans les rites collectifs s'effectuait donc au moyen d'un mannequin, poupée de chiffons et de paille, que des jeunes costumés en scieurs de longs sabraient, fendaient ou coupaient en deux pièces avant de jeter les débris dans la rivière. Ainsi, au cours des « *foires aux Vieilles* » qui avaient lieu dans la région de La Châtre (Indre), « on faisait croire aux enfants qu'ils y verraient partager ou *scier en deux la Vieille de la Mi-Carême*⁷⁹ ». Généralement accompagnés de danses et de chansons populaires, ces gestes ne mettent pas seulement de l'avant la particularité médiane de la mi-carême : ils soulignent aussi l'élément naturel hautement évocateur du jeûne de 40 jours, soit l'eau (la rivière), et rappellent la valeur symbolique du poisson. Cette pratique rituelle a largement été répandue en

⁷⁷ Sur une note moins théorique, nous référons le lecteur à l'article « L'empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême » de V. Cnockaert (dans J.-M Privat et M. Scarpa [dir.], *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 17-31), où l'auteure analyse la textualisation littéraire des principaux éléments constitutifs de la mi-carême dans un épisode du roman *La Curée* de Zola.

⁷⁸ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 942.

⁷⁹ *Idem.*

France depuis le Moyen Âge et jusqu'au milieu du XIX^e siècle, intégrée aux coutumes tant rurales qu'urbaines.

1.2.5 Le carême selon l'Église et le carême selon Hugo

Par-delà ces différentes considérations culturelles, sur les rites traditionnels observés en temps de carême, il nous faut reconnaître le sens premier de cette période, tel que véhiculé par la pensée chrétienne. Introduit dans le cycle liturgique, nous l'avons dit, en souvenir du jeûne de 40 jours de Jésus-Christ dans le désert, le carême concentre en lui les valeurs ascétiques sur lesquelles reposent certains préceptes du christianisme⁸⁰. Aussi renvoie-t-il à la question qui est au cœur de l'ascétisme chrétien, c'est-à-dire l'expérience de la douleur.

La douleur est tant un phénomène universel qu'un fait individuel⁸¹. Sa perception, son interprétation et l'attitude adoptée à son égard, comme l'explique D. Le Breton dans son ouvrage *Expérience de la douleur*, varient notamment « selon l'appartenance sociale, culturelle, religieuse⁸² ». En d'autres mots, nous dit le sociologue, « son ressenti et son expression sont socialement et culturellement construits⁸³ ». Somme toute, bien qu'elle soit modulée par les circonstances de sa manifestation, la douleur est une expérience indissociable de la condition humaine.

C'est pourquoi l'Église cherchera à justifier son existence dans l'ensemble des créations de Dieu. Et à la différence d'autres grandes religions — par exemple, les traditions protestante, juive, islamique ou orientale, qui n'interprètent pas le sens de la douleur de la même manière et n'ont pas la même attitude envers elle⁸⁴ —, « la

⁸⁰ Hormis, comme nous l'avons précisé initialement, pour la religion protestante.

⁸¹ D. Le Breton dira en ce sens que « la douleur n'est pas seulement une série de mécanismes physiologiques, elle touche un homme singulier inséré dans une trame sociale, culturelle, affective, et marqué par son histoire personnelle ». (*Expérience de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Traversées », 2010, p. 75.)

⁸² *Ibid.*, p. 82.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ À ce sujet, voir le chapitre « Job ou la quête de signification », dans D. Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006, p. 81-106.

tradition chrétienne assimile[ra] [...] la douleur au péché originel, elle en [fera] une donnée inéluctable⁸⁵ ». Religion du repentir, fondé sur le rachat du péché originel, et de la soumission à la volonté divine, le christianisme investira de façon positive l'expérience de la douleur. Intégrant l'ascèse et la mortification dans ses préceptes, l'Église enseignera que la souffrance de l'homme doit être vue comme un moyen pour l'âme de s'élever, de tendre vers le Seigneur. D. Le Breton dira ainsi que, suivant la doctrine chrétienne,

[l]a douleur n'est pas le châtement divin infligé aux moins méritants des hommes, elle n'est pas conséquence du péché ou souillure, mais opportunité de participer aux souffrances du Christ sur la croix. L'acceptation de la douleur est une forme possible de dévotion qui rapproche de Dieu, purifie l'âme. Elle fut longtemps considérée, surtout dans l'antiquité et au Moyen Âge, comme une grâce particulière⁸⁶.

Purificatrice, promesse de rédemption, la douleur, ajoute D. Le Breton, sera « cultivée, journalière, dans certaines formes de piété ou de mysticisme faisant de chaque jour un chemin de croix symbolique, un nouveau parcours de la Passion⁸⁷ ».

Nous comprenons dès lors pourquoi l'expérience de la douleur est reconduite dans les pratiques ascétiques du carême, dans le jeûne, les mortifications et les abstinences. D'une part, concentrée sur 40 jours, elle accentue la dimension expiatoire de cette période maigre — expiation nécessaire après les récents abus, bombances et licences effrénées du carnaval⁸⁸. D'autre part, dans la mesure où la douleur acceptée constitue, selon la pensée chrétienne, « une voie d'accès privilégiée à Dieu⁸⁹ », c'est par elle que les fidèles se prépareront à vivre la fête pascale. En effet, les enseignements du christianisme feront du carême un long pèlerinage à destination

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁸ Peut-être est-ce pour cette raison même que le temps du carnaval (la période grasse) ait pu être intégré, ou plutôt accepté, dans le nouveau calendrier liturgique au Moyen Âge. Nous verrons effectivement, au début de la seconde partie de notre thèse, comment, malgré les efforts de l'Église dans la christianisation des cultes antiques, des traces de pratiques païennes ont longtemps persisté et ont survécu dans les fêtes chrétiennes. De ces tensions résultera une sorte de syncrétisme religieux à certains moments du calendrier liturgique, en l'occurrence lors des fêtes marquant le début de la nouvelle année et la fin de l'hiver.

⁸⁹ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, op. cit., p. 91.

de Pâques, passage obligé menant à la célébration de la résurrection du Christ. Et seule la souffrance pénitentielle permettra au fidèle d'accueillir Pâques comme accomplissement de la vraie Révélation :

Un voyage. Un pèlerinage. Et déjà, en l'entreprenant, dès le premier pas dans la « radieuse tristesse » du Carême, nous apercevons au loin, bien loin, la destination : la joie de Pâques, l'entrée dans la gloire du Royaume. Et c'est cette vision, l'avant-goût de Pâques, qui rend radieuse la tristesse du Carême et qui fait de notre effort de Carême un « printemps spirituel ». La nuit peut-être sombre et longue; mais, tout au long du chemin, une aube mystérieuse et lumineuse pointe à l'horizon⁹⁰.

En somme, du point de vue du christianisme, l'ascèse imposée par le carême est valorisée, voulue et vécue dans la plus grande humilité, car elle ouvre la voie au salut de l'âme, elle offre à tous les fidèles de la doctrine chrétienne la promesse d'un ciel espéré.

Or, une tout autre conception du carême surgira dans l'écriture de Hugo. La lecture de ses quatre premiers romans — où il n'est d'ailleurs pas question du carême proprement dit — montrera effectivement que, dans les idéologies qu'elles prônent, les grandes institutions littératiennes positivent la souffrance et l'expérience de la douleur. Comme le christianisme, comme l'Église, mais autrement. Ainsi, l'ordre qu'elles imposent reprend, à des degrés divers d'un roman à l'autre, certaines caractéristiques du carême folklorico-liturgique. Soit, outre la symbolique du poisson et des 40 jours, les valeurs de restriction, de répression des instincts corporels, d'interdictions alimentaires et sexuelles, de mortifications et du respect austère de l'ordre établi par l'autorité.

Il apparaîtra également que les grandes institutions ne véhiculent pas une image valorisée du carême : si elles investissent les valeurs ascétiques de cette période prépascale, elles n'offrent en revanche aucune possibilité de salut, aucune rédemption. Parallèlement, les personnages soumis à l'ordre n'expriment aucun consentement ou engagement, aucun abandon dans l'acte d'assujettissement. La vision hugolienne mise de l'avant est donc ici celle d'institutions littératiennes qui ne

⁹⁰ Alexandre Schmemmann, *op. cit.*, p. 15.

proposent pas une expérience révélatrice, mais font plutôt régner un ordre oppressif, qui brime les libertés individuelles et collectives sans donner droit à une forme quelconque d'émancipation.

Aussi les romans n'offrent-ils à lire, en regard de la question institutionnelle, qu'une sorte de carême dévoyé. Et en raison de ce déplacement sémantique, il sera plus approprié de parler d'une logique quadragésimale inscrite dans les œuvres, et non du carême au sens strict. Les analyses subséquentes demandent ainsi que nous fassions la distinction entre le carême comme tel (la période calendaire) et l'emploi qu'en fait Hugo — soit en se réappropriant certaines propriétés du carême et élaborant, dans la matière de ses romans de jeunesse, une définition singulière du « quadragésimal ». Nous tenterons de comprendre ultérieurement la posture du romancier par rapport à cette perspective dévoyée du carême, ses vues à travers le système oppressif de croyances et de pratiques que mettent en place les grandes institutions, la raison pour laquelle il n'attribue à celles-ci que les valeurs ascétiques du temps prépaschal. Peut-être Hugo veut-il nous dire que le *vrai* carême n'est pas là?

CHAPITRE II

LES INSTITUTIONS OPPRESSIVES

L'étude des représentations de la littératie dans les quatre premiers romans de Hugo nous amène à réfléchir sur la façon dont l'auteur se réapproprie et transpose dans la matière romanesque des aspects que nous pouvons rattacher à la culture écrite. Aussi est-il possible de constater, réparties respectivement dans chaque roman, la présence sous-jacente de quatre grandes institutions : la royauté (le pouvoir royal), l'esclavagisme (la colonisation), la prison et la religion. Les analyses qui occuperont les prochaines sections s'effectueront suivant ces quatre axes de lecture, et s'attacheront à montrer qu'il existe, au cœur de chaque institution, un croisement entre des éléments inhérents à l'univers de la littératie et certaines caractéristiques quadragésimales. En effet, les romans mettent tous en récit des instances oppressives qui pèsent sur les principaux personnages, en imposant une forme d'ordre qui relève tant de la culture de l'écrit que d'une logique dévoyée du carême chrétien.

Ainsi le pouvoir royal, dans *Han d'Islande*, est littéralement une main qui détient, tel un droit de vie ou de mort, l'autorité absolue de châtier et de gracier, pouvoir qui s'exprime généralement au moyen de l'écrit. L'esclavagisme, dans *Bug-Jargal*, instaure un régime mortifiant de répression à l'égard des esclaves, soumis aux codes et aux règles des maîtres colonisateurs. L'institutionnalisation du système pénal et judiciaire, dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, peut se lire comme un pur produit de la raison graphique, et le séjour en prison du protagoniste prend les allures d'une période de carême. Enfin, dans *Notre-Dame de Paris*, la logique quadragésimale est instituée à travers les personnages du prêtre (Frollo) et de la pénitente (la recluse de la Tour-Roland), et l'étude du rapport de l'institution religieuse à la littératie soulève des questions, fondamentales dans le roman, sur le livre et le monument, l'essor de l'imprimerie, l'ébranlement de l'édifice catholique et la ruine de l'architecture.

2.1 La royauté

Au cœur du premier roman hugolien, dont l'histoire se déroule dans le paysage exotique et rustre de la Norvège du XVII^e siècle, se dresse Han : créature redoutable (et redoutée) native de Klipstadur en Islande, bandit sanguinaire vivant seul avec un ours dans la forêt du Smiasen et se nourrissant de sang humain. Un jeune chevalier, Ordener Guldenlew, brave la terreur collective en partant à la recherche de ce monstre, qu'il soupçonne de posséder une cassette contenant les preuves écrites de l'innocence du père de sa bien-aimée, Schumacker, faussement accusé de crime d'État par son rival (le comte d'Ahlefeld) et emprisonné dans le château de Munckholm. Tout au long du récit, Han poursuit sa mission de tuer l'ensemble des soldats de la garnison de Munckholm pour venger la mort de son fils, héritier de sa race et unique descendant de la lignée d'Ingolphe l'Exterminateur. Il périra enfin dans la prison où il s'est laissé enfermer et dont il a lui-même allumé l'incendie, qui cause à la fois sa perte et la mort de la garnison entière du régiment de Munckholm.

Ce premier roman introduit dans l'œuvre de l'écrivain une première institution détentrice d'un lourd pouvoir, et dont les agissements sont à la base de la quête du protagoniste et la clé du destin des principaux personnages. Ceux-ci, qu'ils se rallient à la monarchie ou se battent contre elle, sont tous interreliés dans la trame du roman autour de la cassette contenant des *papiers importants*. Garants de la vérité, preuve du complot contre Schumacker, comte de Griffenfeld, ces papiers de la liberté parcourent de bout en bout le récit en gardant scellée la promesse d'un retour à l'ordre. Car la noblesse dans ce roman instaure bien un ordre, mais un ordre fourbe : celui du mensonge, du complot et de la trahison. L'ordre des *méchants*, en vertu duquel les *bons* sont injustement accusés et punis. *Han d'Islande* est un roman qui parle de pouvoir. De la perte du pouvoir, de la quête du pouvoir et du poids oppressif du pouvoir sur ceux qui n'en détiennent pas. D'un pouvoir institutionnel, invisible et implacable, qu'il nous est possible de rattacher tant à une logique quadragésimale qu'à la culture écrite.

2.1.1 La tutelle royale

L'autorité de la royauté s'impose dans le roman telle une loi qui commande la subordination de tous les sujets. Aussi la politique centralisatrice de l'État monarchique¹ s'apparente-t-elle parfois à un despotisme qui opprime les libertés individuelles et collectives plus qu'il ne donne droit à une quelconque émancipation. Ce pouvoir abusif s'observe d'emblée dans le rapport qui lie la royauté au peuple, en l'occurrence la communauté des mineurs dans le récit. En effet, la tutelle royale constitue une des facettes de la domination qu'exerce cette grande institution et qui rappelle métaphoriquement les restrictions du carême. Non seulement elle maintient la classe ouvrière dans des conditions de vie minimales, voire misérables, mais elle confine les mineurs dans un état de dénuement qui les poursuit après leur mort, détenant un droit acquis jusque sur leurs dépouilles. Ne possédant plus aucuns droits ni biens, les ouvriers n'ont plus que leur pauvre chemise à remettre entre les mains des instances royales : « votre grâce sait que nous sommes obligés de livrer au fisc royal les dépouilles des ouvriers des mines, dont le roi hérite en sa qualité de leur tuteur né² », dira en ce sens Spiagudry, concierge de la morgue, à Han lorsque celui-ci s'enquiert des derniers restes de son défunt fils. Tel « l'eider³ », les mineurs sont

¹ Précisons que si le lecteur de *Han d'Islande* ne sort jamais de la province de Drontheim, en Norvège, il apprend très tôt que cette province fait partie d'un État centralisé et constitué de deux royaumes unis : le Danemark et la Norvège. Le premier, où réside le roi, étant en position de suprématie par rapport au second, qui abrite le vice-roi.

² Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 126. L'étude des sources de Hugo (voir S. Étienne, *Les Sources de Bug-Jargal, avec en appendice quelques sources de Han d'Islande*, Bruxelles, Liège, Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1923) révèle que l'auteur aurait fait un contre-sens de l'utilisation du terme « mineur », dans la mesure où, selon la documentation historique, le roi de Norvège s'était déclaré tuteur-né de tous les mineurs au sens d'enfants qui n'ont pas atteint leur majorité — alors que Hugo reprend cette donnée pour en faire un assujettissement royal pour les travailleurs des mines. Contre-sens délibéré ou non? Nous ne pourrions nous prononcer sur la question. L'idée seule de la soumission entière de ces ouvriers sert bien la pensée hugolienne et est en soi intéressante pour le lecteur.

³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 126. Voir aussi la note explicative sur l'eider : « Oiseau qui donne l'édredon. Les paysans norvégiens lui construisent des nids, où ils le surprennent et le plument. »

des oiseaux trappés. Déjà au plus bas de l'échelle sociale, ils sont littéralement *plumés* par la royauté. Aussi est-ce avant tout contre cet assujettissement acharné que les mineurs voudront s'élever. Certes, le soulèvement populaire, secrètement orchestré par le comte d'Ahlefeld, grand-chancelier des deux royaumes, et son conseiller Musdæmon, est *a priori* instigué en la personne de Schumacker :

La tutelle royale pèse depuis longtemps aux mineurs; tous saisissent avec joie l'idée d'un soulèvement. L'incendie commencera par Guldbranshal, s'étendra à Sund-Moër, gagnera Kongsberg. Deux mille mineurs peuvent être sur pied en trois jours; la révolte se fera au nom de Schumacker; c'est en ce nom que leur parlent nos émissaires. Les réserves du Midi et la garnison de Drontheim et de Skongen s'ébranleront; et vous serez ici justement pour étouffer la rébellion, nouveau et insigne service aux yeux du roi, et pour le délivrer de ce Schumacker si inquiétant pour son trône. Voilà sur quelles indestructibles bases s'élèvera l'édifice que couronnera le mariage de la noble dame Ulrique avec le baron de Thorvick⁴.

Or, les mineurs sont ici portés par une autre cause, comme le confirme le jeune Norbith au chapitre XVIII :

[...] je mentirais si je disais que je me révolte pour votre comte Schumacker; je me révolte pour affranchir les mineurs de la tutelle royale; je me révolte pour que le lit de ma mère n'ait plus une couverture déchiquetée comme les côtes de notre bon pays, la Norvège⁵.

À travers ce désir d'affranchissement d'une mesure fiscale oppressive, Hugo met en place dans son roman une opposition de forces entre le peuple et la royauté, entre la liberté et le despotisme. L'auteur semble d'ailleurs s'inspirer d'un imaginaire nordique qui peuplait les croyances de certains de ses contemporains, voulant que les habitants de territoires nordiques soient essentiellement des êtres de liberté. Ainsi

B. Leuilliot expliquera que :

[les] peuples du Nord — « Scandinaves », « Celtes » ou « Teutons » — passaient d'autre part pour avoir été à l'origine de « presque toute la liberté qui est parmi les hommes », depuis que Montesquieu s'en était fait le champion dans un passage fameux de *L'Esprit des Lois* (XVII, 5) [...] ⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ Bernard Leuilliot, « Préface », dans Victor Hugo, *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 14.

Lointain prolongement de la pensée montesquienne, cet imaginaire nordique sera largement repris par Paul-Henri Mallet dans son *Histoire de Dannemarc*⁷, ouvrage publié à la fin du XVIII^e siècle et qui constitue la principale référence historique de Hugo en ce qui a trait à la rédaction de *Han d'Islande*. Est donc transposée dans le roman hugolien cette idée d'un peuple originaire du Nord et porteur de valeurs qui reposent sur les principes de liberté et d'égalité, le tout au sein d'un combat politique dont le despotisme de la couronne royale représente un des principaux enjeux, et qui se conclura littéralement par un « épisode où l'on voit s'affronter aux forces royales la cohorte des mineurs en révolte⁸ ».

2.1.2 La déchéance de Schumacker

Maître d'œuvre de la mise en tutelle des travailleurs miniers, la royauté exerce dans le roman une domination qui va au-delà des classes subalternes de la société. Le pouvoir de l'État opprime non seulement les droits des pauvres ouvriers, mais également ceux d'un éminent personnage : Schumacker, anciennement haut placé dans la monarchie et dont la destitution est intimement liée aux agissements de son rival, le comte d'Ahlefeld. En effet, victime de celui qu'il a aidé à gravir les échelons de la noblesse, Schumacker est fait prisonnier avec son unique fille, Ethel, dans le château de Munckholm. Aussi est-il réduit, en quelque sorte, à faire carême comme les mineurs — étant privé de ses titres, de ses droits et privilèges, et avant tout de sa liberté :

Je ne suis plus le comte de Griffenfeld [...] je ne suis plus le grand-chancelier de Danemark et de Norvège, le dispensateur favori des grâces royales, le tout-puissant ministre. Je suis un misérable prisonnier d'état, un proscrit, un pestiféré politique⁹.

⁷ Paul-Henri Mallet, *Histoire de Dannemarc*, 3^e édition, Genève, 1787-1788.

⁸ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 344.

Les seuls vestiges de son règne, « signes de ses grandeurs détruites¹⁰ », pendent au mur de sa cellule dans la prison :

[...] un écusson brisé autour duquel étaient suspendus les colliers rompus des ordres de l'Éléphant et de Dannebrog; une couronne de comte renversée était fixée au-dessous de l'écusson, et les deux fragments d'une main de justice liés en croix complétaient l'ensemble de ces bizarres ornements¹¹.

La description que le récit offre à lire de ces reliques abîmées, rompues et renversées constitue bien selon nous une représentation métaphorique du renversement de Schumacker. Le lecteur retrouvera d'ailleurs ces insignes du pouvoir royal vers la fin du roman, décorant non pas le comte de Griffenfeld mais le comte d'Ahlefeld, lequel sera ainsi paré en prévision du procès des insurgés arrêtés au terme de la révolte :

[...] traînant une ample simarre de satin noir doublée d'hermine, la tête et les épaules cachées par une large perruque magistrale, et la poitrine chargée de plusieurs étoiles et décorations, parmi lesquelles on distinguait les colliers des ordres royaux de l'Eléphant et de Dannebrog [...] ¹².

En eux seuls, les insignes royaux sont la manifestation concrète, tangible, du principe de passation de pouvoir : s'ils évoquent la déchéance de Schumacker, ils confirment en revanche la puissance du grand-chancelier d'Ahlefeld. Or, cette passation, rappelons-le, ne s'est pas accomplie dans les règles, mais a plutôt été le résultat d'une conspiration politique tramée par le grand-chancelier et son indispensable conseiller Musdæmon — personnage des plus influents au sein du clan d'Ahlefeld et dont la ruse prend la forme d'un machiavélisme démoniaque. C'est ainsi par le mensonge que le comte d'Ahlefeld réussit à s'imposer comme étant une des principales figures de l'instance institutionnelle qu'est la royauté dans *Han d'Islande*¹³. Voulant

¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹¹ *Ibid.*, p. 112.

¹² *Ibid.*, p. 354.

¹³ À titre de grand-chancelier des deux royaumes (le Danemark et la Norvège), le comte d'Ahlefeld succède, dans la hiérarchie royale, au vice-roi de Norvège (le comte Ulric Frédéric Guldenlew, père d'Ordener Guldenlew), lequel est soumis à l'autorité du roi de Danemark, sa majesté Christiern V, qui réside à Copenhague. Curieusement, ni le roi de Danemark ni le vice-roi de Norvège n'apparaissent dans le roman, même si leurs noms sont souvent évoqués. C'est dire que pour le lecteur, le pouvoir royal — abusif et oppressif — émane principalement du grand-chancelier et de son diabolique conseiller. Effectivement, l'hégémonie de la royauté nous semble bien se conjuguer, et parfois se confondre, à l'autorité du comte d'Ahlefeld, dont la soif de pouvoir amènera la corruption dans les

s'arroger le titre (donc le pouvoir) de son ennemi, d'Ahlefeld se résoudra à expulser celui-ci du cercle de la monarchie au moyen d'une fausse accusation de haute trahison. Ne serait-il pas dès lors possible de voir ici une certaine parenté entre la royauté et le bourreau? Étrange rencontre, en effet, que nous sommes amenée à observer dans le cadre même de la logique quadragésimale qui structure le roman — et qui repose principalement, nous l'avons vu déjà, sur les valeurs de privations, de restrictions et de mortifications (épreuves physiques et psychologiques) : comme le bourreau, qui coupe les têtes et supprime les condamnés, nous pourrions dire que la royauté, en la personne du comte d'Ahlefeld, coupe les libertés et supprime les droits et titres de Schumacker.

2.1.3 La royauté : prolongement du bourreau

Il y a incontestablement dans *Han d'Islande* un déplacement du rôle qu'occupe le bourreau dans l'ordre judiciaire traditionnel. Cet élément du récit, mis de l'avant au chapitre XII, n'est pas un détail anodin : en plus de déterminer le sort de plusieurs personnages, il vient appuyer l'idée de la force oppressive qu'exerce la royauté dans le roman. Le lecteur ne peut effectivement passer outre l'importance de l'exécution avortée du comte de Griffenfeld, amer souvenir que raconte vingt ans plus tard le bourreau de province Nychol Orugix à ses hôtes de la Tour Vyglá. Schumacker étant de fait destiné à être exécuté publiquement sous le sabre d'Orugix, alors bourreau royal de Copenhague, celui-ci se remémore comment cet immense privilège, dont il se réjouissait sans réserve, devait être pour lui la promesse d'un avancement social :

Tous les regards étaient fixés sur moi; j'étais en ce moment le personnage le plus important des deux royaumes. Ma fortune, disais-je, est faite, car que pourraient sans moi tous ces grands seigneurs qui ont juré la perte du chancelier? Je me voyais déjà exécuteur royal en titre de la capitale; j'avais des valets, des

rangs de la noblesse monarchique. Nous pourrions dès lors nous interroger sur cette donne romanesque. Pourquoi Hugo fait-il d'un personnage fourbe et corrompu le principal agent de l'État monarchique, laissant dans l'ombre ses supérieurs, le roi et le vice-roi? Pourquoi est-ce cette image de la royauté que s'emploie à projeter le jeune ultra qu'il était en 1823?

privilèges... [...] Le condamné sort de sa prison, traverse la place, monte à l'échafaud d'un pas ferme et d'un air tranquille. Je veux lui lier les cheveux; il me repousse, et se rend à lui-même ce dernier service. — Il y avait longtemps, dit-il en souriant au prier de Saint-André, que je ne m'étais coiffé moi-même. Je lui offre le bandeau noir, il l'éloigne de ses yeux avec dédain, mais sans me marquer de mépris. « Mon ami, me dit-il, voilà peut-être la première fois qu'un espace de quelques pieds rassemble les deux officiers extrêmes de l'ordre judiciaire, le chancelier et le bourreau. » Ces paroles sont restées gravées dans ma tête¹⁴.

Désigné pour accomplir la démonstration publique d'un acte de justice qui révèle le pouvoir royal par la restauration d'une souveraineté blessée par le crime, Orugix est porteur du discours de l'autorité institutionnelle : « Cela ne se fait pas sans une juste cause¹⁵! », criera-t-il au moment de briser d'un coup de masse l'écusson des armoiries appartenant à Schumacker. Geste symbolique de destitution auquel celui-ci répondra : « Le roi me les a données, le roi peut me les ôter¹⁶ », confirmant ainsi la suprématie de la royauté. L'intérêt du récit d'Orugix tient dans le revirement de situation qui alors se produit, et qui anéantira tant les ambitions du bourreau que la détermination du condamné :

Il appuya sa tête sur le billot, les yeux tournés vers l'est, et moi, je levai mon sabre des deux mains... Écoutez bien! — En ce moment un cri arrive jusqu'à moi : — Grâce, au nom du roi! grâce pour Schumacker! Je me retourne. C'était un aide du camp qui galopait vers l'échafaud en agitant un parchemin. Le comte se relève d'un air, non joyeux, mais seulement satisfait. Le parchemin lui est remis¹⁷.

Dans son autorité absolue, en effet le roi *peut ôter ce qu'il a donné*. Ce jour-là sur l'échafaud, non seulement Schumacker perd-il ses titres, mais le bourreau lui-même se fera usurper son privilège de procéder à l'honorable exécution, dont le petit parchemin interrompt le cours et qui, finalement, n'aura jamais lieu. Ce que l'aide du camp tient dans sa main est un décret de sursis pour Schumacker, une ordonnance royale substituant à l'ordre d'exécution une condamnation à l'emprisonnement perpétuel. La royauté, dans le roman, s'investit donc de tous les pouvoirs, jusqu'à

¹⁴ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 178.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

ceux du bourreau pour devenir bourreau elle-même. Aux yeux de Schumacker, le véritable exécuter n'est pas Orugix, mais bien ses rivaux, en l'occurrence le comte d'Ahlefeld : « “Juste Dieu! s'écrie-t-il, la prison perpétuelle! leur grâce est plus dure que la mort.” Il descend, abattu comme un voleur, de l'échafaud où il était monté serein¹⁸ », dira en ce sens Orugix au terme de son récit. Alors que la scène initiale donnait à voir la rencontre, dans l'espace public, des « deux officiers extrêmes de l'ordre judiciaire¹⁹ », les extrémités seront enfin conciliées en la personne du comte d'Ahlefeld, puissant chancelier et infâme tortionnaire.

De toute évidence, à ce moment de l'histoire est mis de l'avant un effacement des frontières entre l'autorité royale et le rôle du bourreau, permettant un déplacement dans les représentations, de sorte que le lecteur puisse constater un transfert du pouvoir d'Orugix aux mains du nouveau grand-chancelier en titre et de son conseiller Musdæmon²⁰. Aussi nous faut-il souligner un détail intéressant de tout cet épisode : le transfert s'effectue au moyen d'un parchemin, autrement dit de l'écriture. Nous serions tentée dès lors de voir dans ce déplacement sémantique — de l'institution (ici la royauté) qui remplace le bourreau —, et plus particulièrement dans l'importance que revêt alors l'écrit (la littérature), un écho au contexte socio-historique dans lequel a été rédigé le roman. Car Hugo écrit surtout le présent. Même s'il écrit au passé, c'est pour parler du présent. Cette intuition de lecture, que nous serons amenée à développer au fil des analyses de notre corpus, déjà se dessine dans *Han d'Islande*.

Effectivement, Hugo jette les premières lignes de son roman à une époque où l'institution pénale connaît de profonds changements. Dans son ouvrage *Surveiller et*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Tournure du récit qui renvoie à la curieuse parenté que révélera le roman beaucoup plus tard (chapitre L), soit que Musdæmon est le frère du bourreau Orugix. Rappelons d'ailleurs une particularité de cette scène de reconnaissance. Tandis que Musdæmon croit que l'étranger dans sa cellule est là pour le sauver, Orugix prépare la corde. Une fois la confusion dissipée, le condamné demandera la grâce et la pitié du bourreau, ce à quoi celui-ci répondra : « Est-ce que vous me prenez pour le roi? » (*Ibid.*, p. 409.) Orugix a raison : c'est le roi qui a pris la place du bourreau, et non l'inverse.

*punir*²¹, M. Foucault montre bien cette évolution de l'univers juridique au tournant du XIX^e siècle, alors que se mettra peu à peu en place une nouvelle économie du châtiment. Conséquemment à l'entrée progressive de la société française dans une culture littératienne qui dominera tous les domaines²², le système pénal se redéfinit et s'élabore sur la base des grands codes et des réformes de l'appareil judiciaire qui émergent dès la fin du XVIII^e siècle. Période de transition qui, comme l'explique le philosophe, constitue sur le plan institutionnel une

[é]poque des grands « scandales » pour la justice traditionnelle, époque des innombrables projets de réformes; nouvelle théorie de la loi et du crime, nouvelle justification morale ou politique du droit de punir; abolition des anciennes ordonnances, effacement des coutumes; projet ou rédaction des codes « modernes » : Russie, 1769; Prusse, 1780; Pennsylvanie et Toscane, 1786; Autriche, 1788; France, 1791, An IV, 1808 et 1810. Pour la justice pénale, un âge nouveau²³.

En d'autres mots, c'est un mouvement de littéracisation qui est à l'origine de cette métamorphose de l'univers juridique, et qui entraînera de « grandes transformations institutionnelles, avec des codes explicites et généraux, des règles unifiées de procédure; le jury adopté presque partout²⁴ ».

Pour la France du début du XIX^e siècle, qui désire s'affranchir de la barbarie des violences encore fraîches de la Révolution, une des conséquences de cette institutionnalisation du système pénal et de la gestion administrative de la criminalité sera ce que Foucault appelle « la disparition des supplices²⁵ », à savoir

²¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

²² Tel que nous le verrons ultérieurement, cette évolution s'inscrit dans la mutation graphique que connaît en effet la France aux lendemains de la Révolution française, « moment historique [...] qui voit l'alphabétisation des populations de l'Europe occidentale s'élargir et la culture écrite valorisée, non plus tant dans sa référence au sacré que dans son efficace social et politique » (Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie », dans J.-M. Privat et M. Scarpa [dir.], *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, collection *Ethnocritiques*, 2010, p. 165).

²³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 14.

²⁴ *Idem.* Nous renvoyons par ailleurs le lecteur à l'article de J.-M. Privat et de M. Scarpa cité précédemment, qui s'intéresse justement — nous l'avons vu dans la section théorique consacrée à la notion de littératie — à cette littéracisation du monde juridique et à ses conséquences, telles que mises de l'avant dans le récit de Balzac.

²⁵ *Idem.*

[qu']a disparu, en quelques dizaines d'années, le corps supplicié, dépecé, amputé, symboliquement marqué au visage ou à l'épaule, exposé vif ou mort, donné en spectacle. A disparu le corps comme cible majeure de la répression pénale²⁶.

En effet, le rite de l'exécution publique, avec tout le cérémonial dont il s'entoure, revêt désormais une valeur négative, un caractère barbare et sauvage. Aussi la pénalité moderne, littéracisée, ne voudra plus de ces spectacles où la punition du crime égale, voire surpasse, le crime lui-même en termes de férocité; où le rôle du bourreau et celui du criminel peuvent à tout moment s'intervertir, entraînant du coup la pitié du supplicié; où les juges en arrivent à être considérés comme des meurtriers. Les mesures nécessaires doivent être instaurées afin que « la justice ne pren[ne] plus en charge publiquement la part de violence qui est liée à son exercice²⁷ ». L'efficacité de la peine doit se soustraire à la théâtralité macabre de l'échafaud pour se loger uniquement dans la condamnation elle-même. Le nouveau processus pénal prévoira ainsi que la justice puisse dissimuler ses rouages et prendre ses distances par rapport à la punition, honteuse responsabilité ou obligation, qu'elle voudra garder dans l'ombre le mieux possible.

De là ce double système de protection que la justice a établi entre elle et le châtiment qu'elle impose. L'exécution de la peine tend à devenir un secteur autonome, dont un mécanisme administratif décharge la justice; celle-ci s'affranchit de ce sourd malaise par un enfouissement bureaucratique de la peine²⁸.

Cet « effacement du spectacle punitif²⁹ », où le châtiment n'est plus « qu'un nouvel acte de procédure ou d'administration³⁰ », traduit ultimement une volonté d'adoucissement des peines capitales qui s'amorce dès la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui marquera l'entrée graduelle de l'institution juridique dans « l'âge de la sobriété punitive³¹ ». Idéal utopique d'une « pudeur judiciaire³² » qui par

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 31.

ailleurs voudra préserver l'intimité du criminel : à travers la suppression des supplices, explique Foucault, « c'est aussi la prise sur le corps qui se dénoue³³ ». De fait, à partir du XIX^e siècle,

les pratiques punitives étaient devenues pudiques. Ne plus toucher au corps, ou le moins possible en tout cas, pour atteindre en lui quelque chose qui n'est pas le corps lui-même. On dira : la prison, la réclusion, les travaux forcés, le bagne, l'interdiction de séjour, la déportation — qui ont occupé une place si importante dans les systèmes pénaux modernes — sont bien des peines « physiques » : à la différence de l'amende, ils portent, et directement, sur le corps. Mais la relation châtiment-corps n'y est pas identique à ce qu'elle était dans les supplices. Le corps s'y trouve en position d'instrument ou d'intermédiaire : si on intervient sur lui en l'enfermant, ou en le faisant travailler, c'est pour priver l'individu d'une liberté considérée à la fois comme un droit et un bien³⁴.

Les travaux de Foucault sur la naissance de la pénalité moderne résument clairement cette nouvelle économie du châtiment qui se met en place en France à l'époque de Hugo³⁵. La définition de la peine s'inscrit désormais au sein d'une administration institutionnelle tributaire de la littéracisation de la société, et selon laquelle le corps sera « pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits. [...] Le châtiment est passé d'un art des sensations insupportables à une économie des droits suspendus³⁶. »

Revenons d'ailleurs à Hugo et à son roman. Ces diverses considérations en regard de l'évolution de l'appareil judiciaire au tournant du XIX^e siècle ne nous fait-il pas comprendre autrement l'épisode de l'exécution manquée relatée un peu plus tôt ? Il est intéressant de suivre la réflexion de Foucault relativement au châtiment dans la pénalité moderne, lorsqu'il ajoute que

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 17-18. Nous reviendrons plus largement sur cette question de la disparition des supplices et de « la prise sur le corps qui se dénoue » (*ibid.*, p. 17) lorsque nous analyserons *Le Dernier Jour d'un Condamné*, où le nouveau discours social et juridique (pénal) en regard de la peine de mort fera l'objet d'une forte remise en question sous la plume de Hugo.

³⁵ Retenons que cette évolution sera progressive et s'étendra sur plusieurs décennies. Tel que le précise Foucault, les nouvelles lois entrent peu à peu en fonction, dans les grands pays de l'Europe, dès le début du XIX^e siècle, et les changements seront à peu près acquis vers les années 1840. Aussi le processus de transformations suivra un cours qui connaîtra bien des irrégularités, notamment une « distorsion entre les lois et la pratique réelle des tribunaux (qui est loin de refléter toujours l'état de la législation) » (*ibid.*, p. 22).

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

[p]ar l'effet de cette retenue nouvelle, toute une armée de techniciens est venue prendre la relève du bourreau, anatomiste immédiat de la souffrance : les surveillants, les médecins, les aumôniers, les psychiatres, les psychologues, les éducateurs [...] ³⁷.

Intéressant en effet, puisque dans *Han d'Islande*, c'est la royauté qui viendra *prendre la relève* d'Orugix. C'est l'institution qui ici s'imposera, avec sa littérature (le parchemin), pour faire barrière à l'exécution publique de Schumacker et substituer au sabre du bourreau une peine qui se veut adoucissante, incorporelle, sobre, dénuée de tout supplice. « Grâce, au nom du roi ³⁸ ! » : l'emprisonnement à perpétuité. Non seulement l'institution royale est ainsi rattachée à l'écrit, au papier, mais encore est-elle porteuse d'une idéologie littéraire. Or, comme nous l'avons vu, cette condamnation à la réclusion perpétuelle sera pour Schumacker plus cruelle que l'exécution pure et simple, que la mort qui l'attendait sur l'échafaud. De là le parallèle que nous établissons entre la royauté, dans sa position de bourreau par rapport à Schumacker, et la logique du carême. Comme en période de carême, qui, rappelons-le, correspond essentiellement à un temps de mortifications, d'abstinence et de privation, pendant laquelle l'Église catholique prescrit le jeûne, la prière et plusieurs interdictions, l'emprisonnement de Schumacker au château de Munckholm, sur l'ordre de ses rivaux, se résumera à période de tourments psychologiques et de privation de liberté — l'existence du prisonnier étant dès lors régie par les contraintes et les interdits.

Aussi y a-t-il quelque chose de foncièrement problématique avec le parchemin dans cet épisode de l'exécution manquée. Une lecture attentive de ce passage nous fait effectivement comprendre que le parchemin est, tout compte fait, un leurre tant pour Schumacker que pour ses ennemis. D'abord, comme nous l'avons vu, l'ordonnance royale est loin de représenter un sursis aux yeux du chancelier déchu. La grâce qu'elle apporte n'aura pour effet que de jeter celui-ci dans les griffes de ses rivaux et faire ainsi de lui un exilé torturé à voir son successeur se partager ses

³⁷ *Idem.*

³⁸ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 178.

dignités. Parallèlement, le parchemin entraînera la déchéance d'Orugix : à la suite de l'échec de l'exécution, ce dernier passera du statut d'exécuteur royal à celui de bourreau de province. Le pouvoir que s'attribue la royauté, notamment en regard du châtiment de Schumacker, scelle du coup le destin du bourreau. Double inversé du comte de Griffenfeld³⁹, Orugix perdra également ses privilèges et son autorité : « après avoir débuté avec tant d'éclat », il finit « si misérablement⁴⁰ ».

Enfin, le lecteur apprend, au terme du récit d'Orugix, que le parchemin s'est révélé tout aussi problématique pour la noblesse elle-même. Alors que le papier met d'emblée en place un transfert des représentations entre l'autorité royale et le rôle du bourreau, il s'avère que cette usurpation de pouvoir était *a priori* involontaire et s'est produite par inadvertance. La réelle intention des rivaux de Schumacker était de délivrer le parchemin immédiatement après l'exécution : « Les ennemis du comte, afin de se donner un air de clémence, avaient tout disposé pour que la grâce arrivât un moment après l'exécution⁴¹. » Mais le parchemin est arrivé une minute trop tôt. L'écrit ayant malgré tout force de loi, il en résultera ce que le roman nous donne à lire : la royauté revêtira l'habit du bourreau devant Schumacker, et celui-ci, en dépit de la prétention humanitaire de l'ordonnance royale, sera condamné à « faire carême » dans le château de Munkholm. Le papier est donc lourd de conséquences. Le comte d'Ahlefeld, arroseur arrosé, s'emploiera dès lors à trouver une autre façon de ramener Schumacker sur l'échafaud — d'où le complot tramé pour impliquer le prisonnier dans la révolte des mineurs.

2.1.4 Les papiers et les livres

Au-delà du parchemin qui interrompt le cours de l'exécution de Schumacker, il nous faut reconnaître que l'écrit, ou la littérature, occupe une place prépondérante dans

³⁹ N'est-ce pas ce que nous a dit le récit un peu plus tôt, alors que l'échafaud réunissait « les deux officiers extrêmes de l'ordre judiciaire » (*idem*)?

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹ *Ibid.*, p. 178.

l'ensemble du roman, et ce, en constante relation avec l'institution royale. En effet, la culture de l'écrit est en position dominante au sein des rapports sociaux que développe le récit, et le pouvoir de la monarchie s'exercera principalement au moyen du papier. Il existe d'ailleurs une véritable géopoétique de la littérature dans *Han d'Islande*, où l'organisation des espaces est strictement réglée. Rappelons, de fait, que le lecteur ne quitte jamais la province de Drontheim, territoire d'un État centralisé et constitué de deux royaumes unis : le Danemark et la Norvège — le second étant sous la domination du premier. L'histoire se déroule donc dans cette province située au nord de la Norvège, et nous transporte parfois dans le chef-lieu Drontheim, situé, quant à lui, au sud de la province, soit à l'endroit le plus rapproché de l'Europe, « continent de la civilisation et du pouvoir modernes⁴² ». Cette proximité se fait quelque peu ressentir dans l'urbanité des infrastructures, notamment administratives, de ce chef-lieu :

Point de départ et d'arrivée du roman, la ville concentre les principaux attributs de la modernité : une morgue, une ancienne forteresse devenue prison d'État, un tribunal, un palais pour le gouverneur. Ce sont les seuls espaces urbains du roman⁴³.

Et là se déploiera toute la force de la littérature⁴⁴. Alors que le roman transpose le lecteur à une lointaine époque (1699) et dans un pays qui *a priori* peut sembler barbare, les espaces où l'écrit fait foi de loi prennent place dans une société moderne, littératisée, dont l'organisation politique repose sur une hiérarchie passablement complexe qui suit, somme toute, une verticalité tributaire de la raison graphique⁴⁵ : roi (Danemark), vice-roi (Norvège), grand-chancelier des deux royaumes, vice-chancelier, gouverneur, grand-maréchal, évêque et, « en guise d'*ultima ratio*, l'armée,

⁴² Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et Politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 17.

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴ Ce à quoi s'opposera toute une géopoétique du nord de la province, là où nous mènera le voyage d'Ordener. Effectivement, si le Nord représente l'espace de la liberté, comme nous l'avons vu initialement, et de la sauvagerie (nous le verrons plus tard), le Sud est son opposant. Aussi retrouverons-nous cette dialectique conflictuelle vers la fin du roman, alors que les mineurs, venus du Nord, se soulèveront contre le despotisme de la royauté. Nous reviendrons sur cette question.

⁴⁵ Voir la section consacrée à la notion de littérature. Nous renvoyons ici bien sûr aux travaux de J. Goody relativement aux effets de la littérature sur les processus cognitifs.

la magistrature et le bourreau comme agents du maintien de l'ordre⁴⁶ ». Un État littéracisé, par ailleurs représenté par une noblesse dano-norvégienne constamment entourée de papiers et de livres; un « État servi par un corps de nobles qui ressemblent davantage à des hauts fonctionnaires qu'à des guerriers Vikings⁴⁷ ». Omniprésente dans le roman, la littérature constitue à nos yeux une matrice actantielle de premier rôle : elle sous-tend la construction de certains personnages et de la narration, tout comme l'évolution du récit jusqu'au dénouement de l'histoire. Aussi, sous quelque forme que ce soit — parchemin, lettre, livre, passeport —, l'écrit sera en constante circulation dans le roman.

Cette donne romanesque s'observe d'emblée chez les personnages de lettrés, parmi lesquels se distingue d'une manière toute particulière le lieutenant Frédéric d'Ahlefeld, fils du grand-chancelier. Affichant un maniérisme raffiné acquis dans les salons de Copenhague, ce jeune officier se réclame d'une culture civilisée et cosmopolite, « marquée par un mélange d'afféterie, d'arrogance et de foncière faiblesse⁴⁸ ». Personnage largement caricaturé, voire ironisé,

Frédéric incarne une certaine idée de la France et de l'Europe française, dominées par le faux bon goût et la sociabilité lourdement légère d'une noblesse arrogante, domestiquée, et à bout de souffle⁴⁹.

L'héritage culturel que porte le fringant officier met d'ailleurs de l'avant un certain décalage par rapport à l'environnement de Drontheim, où il a été muté (à son grand regret). Déjà la description de la scène qui s'offre au regard d'Ordener lors de son arrivée au château de Munkholm fait ressortir cette discordance :

La poterne qui s'ouvrit laissa voir au nouvel arrivant, dans l'intérieur d'une salle gothique faiblement éclairé, un jeune officier nonchalamment couché sur un amas de manteaux et de peaux de rennes, près d'une de ces lampes à trois becs que nos aïeux suspendaient aux rosaces de leurs plafonds, et qui, pour le moment, était posée à terre. La richesse élégante et même l'excessive recherche de ses vêtements contrastaient avec la nudité de la salle et la grossièreté des

⁴⁶ Franck Laurent, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

meubles; il tenait un livre entre ses mains et se détourna à demi vers le nouveau venu⁵⁰.

Être superficiel, victime de la mode parisienne, Frédéric se préoccupe davantage des rubans roses au bas de son juste-au-corps, de la dernière parution de Mademoiselle de Scudéry (son « code de galanterie⁵¹ ») et de ses chiens normands que de la santé de sa mère. Aussi l'ironie qui entre dans la composition de ce personnage donne-t-elle à lire, tout compte fait, un portrait obsolète de la France moderne, civilisée et littéracisée qui lui sert de cadre de référence.

Si cette représentation ironique n'est pas étendue à tous les personnages lettrés du roman, nous devons dire qu'elle ne se limite pas au jeune d'Ahlefeld. En effet, il nous est possible de la retrouver, exprimée autrement, chez le concierge du Spladgest, Benignus Spiagudry. Malgré ses atours grotesques et son statut peu reluisant de gardien de la morgue, celui-ci détient un impressionnant savoir issu d'un culte du livre et de l'écrit, comme en témoigne les premières lignes du chapitre VI :

[...] le vénérable Spiagudry, assis devant une table de pierre couverte de vieux livres, de plantes desséchées et d'ossements décharnés, s'était plongé dans les graves études qui, bien que réellement fort innocentes, n'avaient pas peu contribué à lui donner parmi le peuple une réputation de sorcellerie et de diablerie, fâcheux apanage de la science à cette époque⁵².

Polygraphe à souhait, Spiagudry s'enorgueillit à toute occasion du large éventail de ses expertises scientifiques, d'une façon qui, parfois, ne manque pas de faire sourire le lecteur. Ainsi pouvons-nous lire, dans un placet présenté au gouvernement, cette description qu'il fait de lui-même et de la valeur de son érudition :

Benignus Spiagudry, médecin, antiquaire, sculpteur, minéralogiste, naturaliste, botaniste, légiste, chimiste, mécanicien, physicien, astronome, théologien, grammairien... [...] concierge, pour sa majesté, de l'établissement dit *Spladgest*, dans la royale ville de Drontheim, expose — que c'est lui, Benignus Spiagudry, qui a découvert que les étoiles appelées fixes n'étaient pas éclairées par l'astre appelé soleil; *item*, que le vrai nom d'Odin est *Frigge*, fils de *Fridulph*; *item*, que le lombric marin se nourrit de sable; *item*, que le bruit de la population éloigne les poissons des côtes de Norvège, en sorte que les moyens de subsistance

⁵⁰ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 108.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Ibid.*, p. 124.

diminuent en proportion de l'accroissement du peuple [...]... Le très humble exposant croit pouvoir, en récompense de tant de travaux utiles aux sciences et aux belles-lettres, supplier son excellence d'augmenter la taxe de chaque cadavre mâle et femelle de dix ascalins, ce qui ne peut qu'être agréable aux morts en leur prouvant le cas qu'on fait de leurs personnes⁵³.

Au-delà de l'humour qui se dégage des scènes où il fait l'étalage de son immense savoir, au-delà du fait qu'il soit, après tout, simple gardien de la morgue — quoique cette profession le rattache à l'infrastructure urbaine de la ville —, l'appartenance à l'univers de la littérature suit Spiagudry tout au long du roman. Et le lecteur ne s'étonne pas de voir, dans l'épisode de la tour Vygla (chapitre XII), que c'est en prenant les habits d'un célèbre grammairien défunt que le personnage dissimule son identité. Dans la lignée du jeune officier d'Ahlefeld, Spiagudry incarne sans contredit une facette caricaturée de la culture littéraire des sociétés dites civilisées, dont le pouvoir, la notoriété et les progrès (notamment scientifiques) reposent sur l'accumulation du savoir au moyen de l'écrit.

Or, la littérature ne fait pas que l'objet d'une caricature dans *Han d'Islande* : elle sert surtout de support à l'organisation de l'institution royale. Toute communication officielle passe par l'écrit, tels les décrets livrés au gouvernement dont la lecture occupe le temps du gouverneur de Drontheim. Nous retrouvons d'ailleurs souvent celui-ci dans son bureau, accompagné de secrétaires assis devant une table « chargée de parchemins, de papiers, de cachets et d'écritoirs⁵⁴ », écrivant et méditant. Dans cet État monarchique, où la littérature est institutionnalisée, les informations ayant force de loi circulent sur papier. Nous l'avons observé précédemment avec le parchemin qui interrompt le cours de l'exécution de Schumacker. Ce sera également le cas avec nombre de documents qui parcourent le récit, dont les plus significatifs : les *papiers importants* contenus dans la cassette que nous avons évoquée initialement.

⁵³ *Ibid.*, p. 130-131.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 197.

2.1.5 Les papiers importants

L'intrigue du roman repose, rappelons-nous, sur le coffre de fer qui contient la preuve écrite du complot tramé contre Schumacker et à l'origine de la révolte des mineurs. Il est à l'origine de la quête du protagoniste, Ordener Guldenlew, qui y voit la clé de son destin amoureux, conditionnel à la libération du prisonnier d'État — le père de sa bien-aimée (Ethel). Gardiens de la vérité, ces papiers constituent en effet le seul moyen pour le chancelier déchu d'être innocenté du crime dont il a été injustement accusé. Aussi recèlent-ils la promesse d'un retour à l'ordre — dans la mesure où, nous l'avons mentionné déjà, l'ordre instauré par la monarchie se définit par la corruption, la félonie et la manipulation. Au centre d'une dynamique manichéenne, le coffre de fer s'avère être l'accessoire par excellence d'un canevas romanesque dérivé du genre mélodramatique :

Les preuves de [l']innocence [de Schumacker], et le moyen de sa réhabilitation, sont contenus dans une cassette égarée, puis miraculeusement retrouvée pour les besoins d'une fin heureuse. Cette intervention est empruntée aux ressources les plus traditionnelles de la comédie et du roman d'intrigue [...]⁵⁵.

Ce recours à un accessoire qui est tant un signe de reconnaissance qu'un objet de révélation et de coup de théâtre⁵⁶ témoigne des sources littéraires du jeune romancier. De fait, il est généralement admis dans la critique hugolienne que la construction de *Han d'Islande* met en avant, entre autres influences⁵⁷, une étroite parenté avec le mélodrame et, plus précisément, avec les romans historiques de Walter Scott, tel que nous pouvons le lire dans une analyse de Y. Gohin :

Quand en avril 1820 paraît la première traduction d'*Ivanhoë*, en mars 1821 celle de *Kenilworth*, l'auteur des *Puritains d'Écosse*, fort lu et apprécié depuis 1817, atteint pour un temps la vraie gloire : celle que produit l'accord entre

⁵⁵ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶ Comme l'est d'ailleurs la boucle du chapeau d'Ordener, qui, au début du roman, sert de paiement pour accéder à la prison de Munckholm et qui, à la fin, devient un indice dans l'identification du jeune homme.

⁵⁷ En effet, *Han d'Islande* prend également racine dans le genre du roman noir anglais, qui a connu une vague de popularité en France sous la Restauration.

l'engouement du public et l'admiration des créateurs. Sans conteste, et de son propre aveu, l'auteur de *Han d'Islande* a pris Scott pour son maître⁵⁸.

Effectivement, Hugo ne cache pas ses influences scottiennes. Après quelques mois de travail sur le manuscrit de ce premier roman, il fera ainsi part de son projet dans une lettre adressée à celle qui allait devenir son épouse en cours d'année : « C'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée et que je voulais tenter, dans l'intérêt de notre littérature⁵⁹. » À l'aube des années 1820, le roman historique était d'ailleurs en voie de devenir en France un modèle de référence sur la scène littéraire, introduisant un genre qui allait vite dominer en importance celui du roman noir (ou roman gothique). La publication de *Han d'Islande* en 1823 — dont l'exotisme du décor peut être considéré comme « un hommage au romancier du Nord⁶⁰ » — confirme cette tendance, et fait de Hugo celui qui aura, aux yeux de Vigny, « posé en France les fondements de Walter Scott⁶¹ ».

Héritier de diverses traditions littéraires, le coffre de fer réunit les conditions qui amèneront dans le roman les épisodes de reconnaissance et de révélation, certes, mais surtout les plus grands coups de théâtre. D'emblée au chapitre V l'importance de son contenu est révélée, au moment de la rencontre entre Ordener et Schumacker dans le château de Munckholm :

Nul être au monde n'a ma confiance. — Dispolsen tient, il est vrai, entre ses mains mes papiers, des papiers même très importants. C'est pour moi qu'il est allé à Copenhague, près du roi. [...] S'il a été assassiné, je sais d'où le coup part; alors tout est perdu. Il m'apportait les preuves du complot qu'ils trament contre moi; ces preuves auraient pu me sauver et les perdre. Ils ont su les détruire! — Malheureuse Ethel⁶²!

⁵⁸ Yves Gohin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 59.

⁵⁹ Voir la lettre que Hugo écrit à Adèle Foucher le 16 février 1822 dans les *Lettres à la Fiancée* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 1168. Précisons au passage que c'est en 1819 que Hugo se familiarise avec l'écriture de Scott, auquel il consacrera trois articles : le premier sur *L'Officier de fortune* et *La Fiancée de Lammermoor* (paru dans *Le Conservateur littéraire* en 1819), le second sur *Ivanhoë* (paru dans *Le Conservateur littéraire* en 1820) et le troisième sur *Quentin Durward* (paru dans *La Muse littéraire* en 1823). Aussi ces lectures non seulement se reflètent dans la composition de *Han d'Islande*, mais encore inspirent au romancier plusieurs réflexions sur le drame et le roman.

⁶⁰ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 115.

Or, le lecteur en sait davantage. Dispolsen a bien été assassiné, mais le coup ne vient pas de l'endroit où croit le comte : le capitaine se trouve à être seulement la première victime de la vengeance meurtrière de Han.

2.1.6 Le paradoxe de la cassette

Nous avons pu observer plus tôt, en relatant l'épisode de l'exécution manquée de Schumacker, que le parchemin apporté par l'aide du camp avait quelque chose de problématique et s'avérait être un leurre pour plusieurs personnages. Il en sera de même pour les papiers importants gardés dans le coffre de fer. Ils se retrouvent là où on ne s'y attend pas ou ne sont pas là où on les cherche. Et souvent ils sont là sans qu'on le sache. Mais les papiers arriveront enfin à bon port, pour jouer le rôle qui leur est destiné : ils finiront par restaurer l'ordre. Revenons d'abord en amont du périple. En éliminant le capitaine Dispolsen, messenger de liberté pour Schumacker, le redoutable Han sera du coup mêlé à l'intrigue principale du récit, ayant désormais en sa possession la précieuse cassette. Il se produit alors ce que nous pourrions appeler un détournement du pouvoir, dans la mesure où les papiers, au lieu de prendre le chemin du château de Munckholm, aboutiront entre les mains de Spiagudry, à qui le monstre lui-même rendra visite à la morgue de Drontheim :

Tu me rappelles, dit le petit homme, une commission dont il faut que je te charge; voici une boîte de fer que j'ai trouvée sur cet officier, dont tu n'as pas, comme tu le vois, toutes les dépouilles; elle est si solidement fermée, qu'elle doit renfermer de l'or, seule chose précieuse aux yeux des hommes; tu la remettras à la veuve Stadt, au hameau de Thoctree, pour lui payer son fils⁶³.

Han n'a pas tout à fait tort. La cassette contient en quelque sorte de l'or, du moins une chose précieuse aux yeux d'un homme : la promesse de liberté pour Schumacker. Une situation insolite détermine dès lors le cours du récit. Pendant qu'il retient le gardien de la morgue pour rechercher le monstre, Ordener poursuit une preuve écrite

⁶³ *Ibid.*, p. 128. En faisant allusion à la veuve Stadt et à son fils, Han parle en fait de la femme qu'il a enfantée il y a plusieurs années, et donc de son propre fils, Gill Stadt, dont il ne cherche qu'à venger la mort.

qui se trouve à ses côtés depuis le début de sa quête. Et bien qu'il passe plus d'une fois près de découvrir la cassette que Spiagudry garde secrètement sur lui, il ignorera jusqu'à la fin que les papiers convoités le suivaient continuellement.

Ne sachant pas que son compagnon est à la recherche de Han pour mettre la main sur les *papiers importants*, ne sachant même pas ce que contient le coffre de fer, Spiagudry n'apporte, tout compte fait, qu'une aide maladroite aux efforts du protagoniste. Seule la valeur du coffre en tant que tel l'intéresse ici. En effet, la présence des armoiries de la famille Griffenfeld, indice littérarien de puissance, lui fait croire que la cassette, indépendamment du contenu, est le véritable trésor :

[...] il s'apprêtait à briser le couvercle du coffre, quand un rayon de lumière tombant sur le sceau de fer qui le fermait arrêta tout à coup le concierge antiquaire. — Par saint Willebrod le Numismate, je ne me trompe pas [...] ce sont bien là les armes de Griffenfeld. J'allais faire une grande folie de rompre ce sceau. Voilà peut-être le seul modèle qui reste de ces armoiries fameuses, brisées en 1676 par la main du bourreau. Diable! ne touchons pas à ce couvercle. Quelle que soit la valeur des objets qu'il cache, à moins que, contre toute probabilité, ce ne soient des monnaies de Palmyre ou des médailles carthaginoises, il est certainement plus précieux encore. Me voici donc seul propriétaire des armes maintenant abolies de Griffenfeld! — Cachons soigneusement ce trésor. [...] Les armoiries de Griffenfeld! Oh oui! voilà bien la main de justice, la balance sur champ de gueules. Quel bonheur⁶⁴!

L'aura de méconnaissance et d'illusion qui ne cesse de flotter autour de la cassette scelle, par ailleurs, le destin de plusieurs personnages, dans la mesure où le voyage d'Ordener, et les conséquences qui s'ensuivent, auraient pu être évités. Le trésor que renferme le coffre constituait donc, dès le départ, un gage de libération non seulement pour Schumacker : il pouvait également libérer Ordener de sa quête impossible et des dangers du périple, Spiagudry d'une mort atroce, d'Ahlefeld d'une périlleuse et stérile confrontation avec le monstre. Au lieu de ces scénarios, la cassette se retrouvera dans le fond du lac Sparbo, près des ruines du manoir Vermund-le-Proscrit, attachée au cou du malheureux Spiagudry par la ceinture de cuir de Han.

Dès ce moment, en plaçant le protagoniste dans une totale ignorance, la quête inutile fait douter de l'héroïsme même du personnage :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 237.

La supériorité d'Ordener est tout à fait illusoire : il ne maîtrise rien. C'est en pure perte qu'il affrontera le monstre, puisque la cassette convoitée se trouve alors au fond d'un lac. Contrairement aux conventions de l'héroïsme chevaleresque, Ordener ne sort même pas victorieux du combat⁶⁵.

Certes, l'ultime rencontre entre Ordener et Han donne lieu à un noble affrontement, mais le chevalier n'atteindra jamais le but recherché, puisque la lutte ne lui permettra pas de prendre possession du coffre de fer. Aussi est-ce par divine providence que le jeune homme sortira indemne de ce combat, Han étant détourné de l'issue fatale par la plainte de Friend, son animal familier, alors que celui-ci se fait attaquer par des chasseurs montagnards. Outre le fait qu'il ne réussit pas à vaincre son adversaire, Ordener « atteint le terme de son voyage, sans en remplir le but. Il ne lui rest[e] même plus ces folles illusions d'espérance qui l'avaient entraîné à la poursuite du brigand⁶⁶ ». Le paradoxe des *papiers importants* fait ainsi ressortir que le protagoniste ne cadre pas avec le portrait du héros traditionnel, et que son sort repose, en définitive, sur la bonne fortune.

Il est d'ailleurs intéressant que cette constante protection, dont bénéficie Ordener tout au long du roman, passe très souvent par l'écrit. Effectivement, pour le jeune amoureux, le papier sera principalement l'instrument de la providence ou de privilèges fortuits. N'est-ce pas un parchemin qui assure la protection d'Ordener au fil de son voyage dans les montagnes du Nord ? Ce secours divin lui sera porté par l'aumônier Athanase Munder, lequel dira au chevalier, en lui tendant le papier :

Le malheureux faux-monnayeur auquel j'ai porté hier les dernières consolations de mon Dieu avait été mineur. Au moment de la mort, il m'a donné ce parchemin sur lequel son nom est écrit, disant que cette passe me préserverait de tout danger, si jamais je voyageais dans ces montagnes. [...] Si je n'ai pas refusé cette passe, c'est qu'il ne faut point affliger par un refus le cœur de celui qui, dans peu d'instant, n'aura plus rien à recevoir et à donner sur la terre. Le bon Dieu daignait m'inspirer, car aujourd'hui je puis vous apporter ce parchemin, afin qu'il vous accompagne dans les hasards de votre route, et que le don du

⁶⁵ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 22-23.

⁶⁶ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 298.

mourant soit un bienfait pour le voyageur. [...] peut-être ce frêle parchemin vous protégera-t-il mieux que votre épée de fer⁶⁷.

L'intuition du prêtre s'avérera juste : lorsque, au chapitre XXXI, son périple le conduit à la société souterraine des mineurs, Ordener sera « miraculeusement protégé⁶⁸ » par ce parchemin, qui lui épargnera une mort certaine. Tout aussi miraculeusement sera-t-il sauvé par des papiers à la fin du roman, pendant le procès où il s'accuse ouvertement, afin d'innocenter Schumacker, d'être l'unique responsable de la rébellion des mineurs. Au moment où Ordener allait être dégradé de ses titres et condamné à l'échafaud, l'évêque du Drontheimhus interromp le discours du président de séance pour exposer le contenu de la cassette retrouvée, par le nouveau gardien du Spladgest, sur le corps repêché du malheureux Spiagudry. Ce coup de théâtre aux allures d'un *deus ex machina* aussitôt disculpe le jeune chevalier et l'ancien chancelier, comme il incrimine le comte d'Ahlefeld. Là où le pouvoir de l'écrit est en plein exercice, soit dans un tribunal régi par l'ordre littératien — ce que mettent de l'avant notamment l'organisation de l'assemblée, le rôle des représentants de la loi étatique et la préséance du livre héraldique des deux royaumes⁶⁹ — les *papiers importants* ressurgissent pour rétablir l'ordre, après avoir leurré tant de personnages sur leur parcours.

2.1.7 Le pouvoir et l'écrit, le pouvoir de l'écrit

Si la royauté exerce un lourd pouvoir au moyen de la littératie, il nous faut admettre que le pouvoir de la littératie surpasse celui de la royauté. Celle-ci

⁶⁷ *Ibid.*, p. 195. Notons au passage le rapprochement qui peut se faire, ici autrement, entre la littératie et le carême, dès lors que le parchemin offert par le prêtre semble prendre la forme d'un don de Dieu.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁶⁹ Remarquons comment le pouvoir de la noblesse (institution littératienne) s'étend jusqu'au tribunal — le président de séance étant le comte d'Ahlefeld lui-même, et le secrétaire son conseiller Musdæmon. Pour ceux-ci, le procès était *a priori* l'ultime tentative pour anéantir Schumacker définitivement. Et encore ici, le pouvoir passera par l'écrit : « Le juge placé à droite du président se leva, et tenant un parchemin dans ses mains [...] » (*ibid.*, p. 373); « Le président étendit la main sur le livre de l'ordre, et s'apprêtait à prononcer la formule fatale sur Ordener, calme et immobile [...] » (*ibid.*, p. 396).

n'échappe pas au paradoxe des papiers, au même titre que Schumacker, Ordener, Spiagudry, voire le bourreau Orugix. L'écrit assume en effet une double fonction en regard de l'institution monarchique : il lui sert de support organisationnel, mais il constitue également une menace, un danger en latence, dans la mesure où le coffre de fer peut à tout moment révéler le complot tramé par d'Ahlefeld et son conseiller, Musdæmon, contre Schumacker. Ainsi, au chapitre VII, Musdæmon dira-t-il à la comtesse d'Ahlefeld, épouse du grand-chancelier :

Ton mari, Elphège, sous prétexte d'inspecter *incognito* les provinces du Nord, va s'assurer par lui-même du résultat qu'ont eu nos menées parmi les mineurs, dont nous voulons provoquer, au nom de Schumacker, une insurrection qu'il sera facile ensuite d'étouffer. Ce qui nous inquiète, c'est la perte de plusieurs papiers importants relatifs à ce plan, et que nous avons tout lieu de croire au pouvoir de Dispolsen. Sachant donc qu'il était reparti de Copenhague pour Munckholm, rapportant à Schumacker ses parchemins, ses diplômes, et peut-être ces documents qui peuvent nous perdre ou au moins nous compromettre, nous avons aposté dans les gorges de Kole quelques fidèles, chargés de se débarrasser de lui, après l'avoir dépouillé de ses papiers⁷⁰.

Le pouvoir de l'écrit outrepassa donc tous les plans et manigances des antagonistes. Se soustrayant au contrôle de ces derniers, les *papiers importants* acquirent une autonomie qui, nous semble-t-il, fait d'eux une entité à part entière. Ils recèlent en eux-mêmes, et ce dès le début du roman, la résolution de l'intrigue : que ce soit par fatalité ou providence, c'est le coffre de fer qui amène l'heureux dénouement du récit, l'équilibre dans le chaos, la lumière dans les ténèbres. Ultimement, avec l'intervention de la justice divine, l'ex-chancelier Schumacker et sa fille seront restaurés dans leurs titres, et Ordener pourra unir sa destinée à celle de sa bien-aimée. Quant au comte d'Ahlefeld et Musdæmon, comble de l'ironie, ils seront désormais condamnés à faire, en quelque sorte, carême à leur tour. D'une part, d'Ahlefeld perdra tout ce qu'il possède — ses enfants (qui seraient le fruit des infidélités de son épouse), la comtesse d'Ahlefeld (qui devient folle en apprenant la mort de son fils, Frédéric), ses titres et honneurs :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

Le malheureux comte est puni par le même orgueil qui a causé tous ses crimes. C'est peu d'avoir vu sa vengeance fuir de sa main; il voit tous ses rêves ambitieux s'évanouir, son passé flétri, son avenir mort. Il a voulu perdre ses ennemis; il n'a réussi qu'à perdre son crédit, son conseiller, et jusqu'à ses droits de mari et de père⁷¹.

Et d'autre part, Musdæmon, l'indispensable et diabolique complice, sera pendu dans un des cachots de la prison militaire par nul autre que le bourreau Orugix, en qui il reconnaîtra alors son frère. En dépit de ces touchantes retrouvailles, Musdæmon mourra, et son corps rejoindra les poissons de la mer par une trappe ouverte sous ses pieds : « Va nourrir [*sic*] les poissons du golfe. Que ton corps soit la proie de l'eau, tandis que ton âme sera celle du feu⁷². » En d'autres mots,

[l]e dénouement aboutit invariablement à la récupération du passé et à l'expulsion du méchant : chacun y reconnaît les siens et retrouve son bien. L'ordre se rétablit sur des bases familiales : « de l'alliance d'Ordener et d'Ethel naquit la famille des comtes de Danneskiold ». Le père, surtout, triomphe, restauré dans ses honneurs et ses privilèges, incarnation du passé finalement vainqueur, de l'ordre d'autrefois. On peut donc dire que tout mélodrame « inscrit dans sa trame symbolique la récupération et le rachat du mal social et des violences qui le signifient » [...]⁷³.

Effectivement, comme tout bon mélodrame, la fin de *Han d'Islande* prévoit que les bons soient récompensés, et les méchants punis. Aussi le coffre de fer, en tant qu'entité autonome, confirme-t-il, tel que signalé précédemment, son statut particulier d'accessoire romanesque au centre d'une dynamique manichéenne tributaire du schéma classique du mélodrame héroïque et historique. Canevas littéraire dans la lignée des romans de Walter Scott, où d'ailleurs la providence occupe une place d'avant-plan. De fait, le mélodrame pratique

le culte de la vertu triomphante et de la toute-puissance de la Providence, [...] contribue à bâtir l'assise d'une éthique bourgeoise respectant l'autorité de Dieu,

⁷¹ *Ibid.*, p. 416.

⁷² *Ibid.*, p. 413. Étrange baptême qui non seulement scelle la mort du personnage démoniaque, mais consolide surtout l'étroite relation entre la royauté et les principales caractéristiques du carême, dans la mesure où il met de l'avant l'élément naturel hautement évocateur du jeûne de 40 jours, soit l'eau, et rappelle la valeur symbolique du poisson, lequel est bien sûr la seule chair permise en période de carême. Soulignons par ailleurs que cette scène de fratricide, qui renforce le lien de prolongement entre le roi (le pouvoir royal) et le bourreau, est la première à apparaître dans l'œuvre de Hugo.

⁷³ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 22. L'auteur cite l'article « Les bons et le méchant » d'A. Ubersfeld, *Revue des sciences humaines*, n° 162, avril-juin 1976, p. 193-203.

de l'État, du parterfamilias [*sic*] [et] cherche à protéger les valeurs du culte, la hiérarchie sociale, la propriété, la famille. Le mélodrame, au moyen d'une représentation qui, par son immuabilité, prend un aspect de célébration rituelle, présente une société idéale où les « bons » (ceux qui ont accepté l'ordre social et s'y conforment) triomphent toujours des « méchants » (les voleurs, les déserteurs, les forçats, les étrangers, tous ceux qui s'intègrent mal dans cet ordre ou le refusent), et où la justice, celle de Dieu et celle de l'État, malgré quelques avatars, finit toujours par avoir le dernier mot [...]⁷⁴.

Les *papiers importants*, nous l'avons vu, constituent le principal instrument de la providence dans le roman, ce qui montre à quel point celle-ci est investie de sens. Il n'est donc pas surprenant que le narrateur interrompe le cours de l'histoire, au chapitre XXVI, pour intégrer au récit une réflexion philosophique débutant ainsi :

Oui, une raison profonde se dévoile souvent dans ce que les hommes nomment hasard. Il y a dans les événements comme une main mystérieuse qui leur marque, en quelque sorte, la voie et le but. On se récrie sur les caprices de la fortune, sur les bizarreries du sort, et tout à coup il sort de ce chaos des éclairs effrayants, ou des rayons merveilleux; et la sagesse humaine s'humilie devant les hautes leçons de la destinée⁷⁵.

Ce chapitre XXVI est judicieusement placé dans le roman, qui compte 51 chapitres : il en est sans contredit le pivot, le point médian. La charnière qui maintient l'équilibre entre deux ensembles équitables, faisant de cette réflexion du narrateur sur la providence non seulement une préfiguration du dénouement du récit, mais peut-être aussi la seule morale de l'histoire.

2.2 L'esclavagisme

Initialement réalisé dans le cadre d'un projet d'écriture collectif intitulé *Contes sous la tente*, *Bug-Jargal* est d'abord un petit récit historique que Hugo rédige en quinze jours et qui est publié anonymement en 1820 dans *Le Conservateur littéraire*. Cette première version ne révèle pas le penchant pour le monstrueux qui s'avérera

⁷⁴ Jean-Marie Thomasseau, « Le Mélodrame et la Censure sous le Premier Empire et la Restauration », *Revue des sciences humaines*, n° 162, avril-juin 1976, p. 172.

⁷⁵ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 268. Cette façon d'intercaler un chapitre de réflexion entre des chapitres narratifs est un procédé qui reviendra souvent dans les romans hugoliens.

plus tard un de ses traits dominants. C'est effectivement dans la seconde version de *Bug-Jargal*, publiée en volume en 1826, qu'apparaît un nouveau personnage : Habibrah, nain grotesque, créature monstrueuse à mi-chemin entre Han d'Islande et (nous le verrons ultérieurement) Quasimodo. L'histoire de ce second *Bug-Jargal* évolue autour des amours contrariées d'un officier de l'armée impériale, Léopold d'Auverney, dans le contexte de la révolte, en 1791, des esclaves de Saint-Domingue — île déchirée par les luttes entre les colons blancs français, qui possèdent le pouvoir, et les esclaves noirs, qui réclament des droits et une certaine égalité. Bug-Jargal, esclave connu sous le nom de Pierrot par ses maîtres, est libéré de prison par l'officier d'Auverney, geste marquant le début d'une grande amitié entre les deux hommes. Rudement mise à l'épreuve, cette amitié réussit toutefois à outrepasser les oppositions liées tant à la situation politique et sociale du pays qu'à l'intimité amoureuse de chacun des deux hommes. En effet, Bug-Jargal, modèle de courage, de bravoure et de générosité, n'a qu'une faiblesse : il est amoureux de la jeune Marie, fiancée à Léopold d'Auverney. Au jour même où le mariage du jeune couple doit être célébré éclate la révolte des esclaves, à la suite de tensions malicieusement alimentées par Habibrah, esclave de l'oncle de l'officier d'Auverney.

Ce second roman nous permet de relever dans l'œuvre de jeunesse de Hugo la présence d'une autre grande institution sociale qui se pose comme instance déterminante de la progression du récit et du sort de tous les personnages. Le régime esclavagiste qui pèse sur l'île de Saint-Domingue est non seulement à l'origine de l'insurrection des esclaves noirs, mais encore donne-t-il lieu à un partage des personnages qui conditionne d'emblée leurs rapports mutuels, soit les personnages-maîtres (d'Auverney, son oncle, l'assemblée coloniale, etc.) et les personnages-esclaves (Habibrah, Pierrot, la communauté d'esclaves). Le récit se déroule au gré de l'évolution de ces rapports de soumission, de domination et même d'interdépendance, lesquels rapports se trouvent, reconduits ou prolongés, au sein de la relation entre Pierrot et l'officier d'Auverney. Au cœur d'un triangle amoureux, ces deux

personnages illustrent bien les enjeux conflictuels de l'esclavagisme dans ce qui les unit : tant la rivalité que l'amitié, le privilège de vivre et le devoir de mourir.

La trame principale de ce roman, nous l'avons dit, est inspirée d'un fait historique important, soit la révolte des esclaves de Saint-Domingue survenue en 1791. Aussi la situation sociopolitique d'Haïti au début du XIX^e siècle semble-t-elle servir le romancier successivement, du premier au second *Bug-Jargal* :

Les deux versions sont publiées en moments politiques assez différents : en 1820 le Haïti [*sic*] vit l'insurrection contre le roi Christophe, qui finit par se donner la mort. Le peuple haïtien sombre et Hugo a eu l'habileté d'en apercevoir l'appétit d'honneur. La monarchie française restaurée en 1825 va reconnaître l'indépendance d'Haïti sanctionnant l'écroulement du réseau d'exploitation coloniale fondé sur la traite et l'esclavage. En saisissant l'actualité, Hugo reprend le texte de 1820, décidé d'un [*sic*] faire un roman⁷⁶.

Publiée en 1826, la version qui nous occupe ici surgit donc à un moment opportun de l'histoire, dans la mesure où la France avait reconnu un an plus tôt la République d'Haïti. Et bien que, de l'aveu de l'auteur, cette conjoncture soit purement fortuite⁷⁷, nous sommes tentée de croire que cet épisode historique a incité Hugo à se pencher sur la question de l'esclavagisme dans un pays où a longtemps été maintenu un régime colonial. D'ailleurs, à l'époque de la rédaction de *Bug-Jargal*, la France admettait encore la pratique de l'esclavage dans certaines colonies. Effectivement, si, à la suite de l'institution du Code noir (rédigé en 1685 puis modifié en 1724), la convention de 1794 émet un décret d'abolition de l'esclavage, celui-ci sera rétabli par Napoléon en 1802. Et ce n'est qu'en 1848 que sera votée l'abolition définitive de l'esclavage⁷⁸. Le récit émergeant de ce contexte, nous considérons que Hugo en fait véritablement un outil de critique à l'égard de l'institution colonialiste. Encore une

⁷⁶ Junia Barreto, « Bug-Jargal, la révolution du monstre », dans J. Jeha et J. Barreto (dir.), *Symposium international Victor Hugo — Génie sans frontières*, 23 au 26 juillet 2002, Belo Horizonte, MG — Brésil, en ligne, <http://www.lettras.ufmg.br/victorhugo/f_simposio_paginas/simposio_frameset.htm>.

⁷⁷ Dans la préface à l'édition originale, Hugo réfutera en effet toute idée de récupération historique en affirmant : « Ce sont les événements qui se sont arrangés pour le livre, et non le livre pour les événements. » Voir *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 577.

⁷⁸ Pour le détail des textes, lois et décrets entourant le Code noir, nous référons le lecteur à la publication suivante : *Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 2006.

fois, ce que l'auteur nous donne d'emblée à lire, c'est le poids oppressif d'un pouvoir pleinement déployé par une institution qu'il nous est possible de rattacher tant à une logique quadragésimale qu'à un univers littéraire.

2.2.1 Le colonialisme

L'idéologie colonialiste, qui constitue la toile de fond du roman, est principalement concrétisée par l'instauration d'un système étatique (ici l'État français) vu comme étant *civilisé* au sein d'une société *primitive*. Fondée sur des intérêts économiques, la colonisation met en avant l'exercice d'un pouvoir coercitif que permet une organisation sociale reposant sur des relations dominants-dominés, soit plus précisément des rapports maîtres-esclaves, et qui, comme nous le verrons, entraînera des effets irréversibles sur la culture de la société dominicaine. Ainsi dira P. Clastres, en regard de l'exploitation économique des pays colonisés :

Quand, dans la société primitive, l'économique se laisse repérer comme champ autonome et défini, quand l'activité de production devient travail aliéné, comptabilisé et imposé par ceux qui vont jouir des fruits de ce travail, c'est que la société n'est plus primitive, c'est qu'elle est devenue une société divisée en dominants et dominés, en maîtres et sujets, c'est qu'elle a cessé d'exercer ce qui est destiné à la tuer : le pouvoir et le respect du pouvoir⁷⁹.

Bug-Jargal offre un exemple probant de ce type d'organisation et des rapports coercitifs qui peuvent s'y développer. L'esclavagisme donne lieu à un régime de répression qui pèse sur les Noirs, soumis aux codes et règles des maîtres colonisateurs. Et l'obéissance imposée aux esclaves se traduit, le plus souvent, par la brutalité physique. En ce sens, Hugo reprend sensiblement le même motif qu'il avait introduit dans *Han d'Islande*. De fait, le despotisme exercé par les maîtres oblige les esclaves à faire, métaphoriquement parlant, un carême bien singulier : privés de tout,

⁷⁹ Pierre Clastres, *La société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 169.

de leur liberté d'abord, les nègres⁸⁰ sont réduits à des conditions de vie marquées par l'abstinence et les restrictions. Cet état de dépouillement généralisé se reflétera, comme un écho, dans leur dénuement physique : « qui était cet esclave, car le grossier caleçon qui voilait à peine sa nudité montrait assez qu'il appartenait à la dernière classe des habitants de l'île⁸¹ », dira ainsi le jeune d'Auverney en interrogeant sa fiancée sur l'identité de son sauveur, soulignant au passage le fait que les « esclaves seuls dans la colonie étaient ainsi à demi vêtus⁸² ».

Les actes de brutalité et les tourments que les maîtres font subir à leurs esclaves rappellent également les mortifications physiques et psychologiques pratiquées en période de carême. Contraints à l'obéissance et « rudement accablés de travail⁸³ », les Noirs sont régulièrement châtiés dans leurs activités agricoles sur les terres et les plantations des colons. Domination oppressive qui fera dire à d'Auverney : « J'éprouvais un sentiment de pitié bienveillante pour ces malheureux nègres que je voyais travailler tout le jour sans que presque aucun vêtement cachât leur chaîne⁸⁴ ». L'officier entame d'ailleurs son récit en mettant de l'avant la misère des esclaves lorsqu'il évoque la situation de sa famille, propriétaire de plantations à Saint-Domingue :

Huit cent nègres cultivaient les immenses domaines de mon oncle. Je vous avouerai que la triste condition des esclaves était encore aggravée par l'insensibilité de leur maître. Mon oncle était du nombre, heureusement assez restreint, de ces planteurs dont une longue habitude de despotisme absolu avait endurci le cœur. Accoutumé à se voir obéi au premier coup d'œil, la moindre hésitation de la part d'un esclave était punie des plus mauvais traitements, et souvent l'intercession de ses enfants ne servait qu'à accroître sa colère. Nous étions donc le plus souvent obligés de nous borner à soulager en secret des maux que nous ne pouvions prévenir⁸⁵.

⁸⁰ Pour les besoins de notre analyse, nous reprenons ici la terminologie employée tout au long du roman pour désigner la classe des esclaves noirs.

⁸¹ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 597.

⁸² *Ibid.*, p. 591.

⁸³ *Ibid.*, p. 587.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 586.

Prolongement du noble chevalier Ordener dans *Han d'Islande*, le jeune d'Auverney ne partage pas les valeurs mercantiles des maîtres de la colonie et assiste péniblement à la souffrance des nègres travaillant pour son oncle. Aussi préfère-t-il demeurer à l'écart des plantations du domaine familial. Il devra toutefois surmonter cette réticence en accompagnant son oncle dans sa ronde de surveillance à travers les terres afin de trouver l'inconnu à qui il doit la vie de sa fiancée. Épisode où il sera, malgré lui, confronté à l'implacabilité du pouvoir du maître et aux dures conséquences de la transgression de l'ordre établi. C'est en effet au cours de cette ronde que l'oncle, surprenant un esclave assoupi sur un rosier de la plantation, « détache de sa ceinture le fouet armé de lanières ferrées qu'il portait dans ses promenades, et lève le bras pour en frapper le nègre tombé à genoux⁸⁶ ». Mais l'oncle sera alors arrêté dans son intervention par un de ses esclaves, Pierrot, et ce geste coûtera cher au valeureux nègre — la domination s'exerçant à sens unique, du maître à l'esclave : « De l'esclave au maître, c'était un crime capital⁸⁷. » Pour son délit, Pierrot sera jeté « dans les cachots du fort Galifet, comme coupable d'avoir porté la main sur un blanc⁸⁸ ».

Si la violence employée par l'oncle de d'Auverney nous paraît démesurée et semble plutôt participer de l'économie narrative, nous devons rappeler que, au moment où Hugo a rédigé son roman, ce genre de traitement physique était entièrement permis par les lois régissant l'esclavage dans les colonies. En témoigne l'article 38 du Code noir de 1724, qui, malgré des apparences de sollicitude, illustre bien le pouvoir que possédaient les maîtres à l'égard de leurs esclaves :

Défendons aussi à tous nos sujets desdits pays, de quelque qualité et condition qu'ils soient, de donner ou faire donner de leur autorité privée la question ou torture à leurs esclaves sous quelque prétexte que ce soit, ni de leur faire faire aucune mutilation de membres, à peine de confiscation des esclaves, et d'être procédé contre eux extraordinairement; leur permettons seulement, lorsqu'ils croiront que les esclaves l'auront mérité, de les faire enchaîner et battre de verges ou de cordes⁸⁹.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 599.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 600.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage, op. cit.*, p. 57.

Comme le comte d'Ahlefeld (accompagnée de son conseiller Musdæmon) représentait, rappelons-nous, le principal agent de l'État monarchique dans *Han d'Islande*, alors que le roi lui-même et le vice-roi étaient plutôt laissés dans l'ombre tout au long du récit, ici, c'est l'oncle de d'Auverney qui incarne le despotisme radical sous-jacent à la domination des maîtres colonisateurs. D'Auverney se situe davantage dans un entre-deux, préférant se tenir éloigné des violences infligées aux nègres, bien qu'il fasse tout de même partie de la classe sociale des colons blancs. Or, sa relation avec Pierrot l'obligera à plonger pleinement dans la dynamique domination/soumission, et à questionner sa position dans ces relations de pouvoir.

De l'oppression exercée par les maîtres blancs dans *Bug-Jargal*, nous pouvons d'emblée avancer l'idée d'une certaine parenté avec la logique quadragésimale. Parallèlement, nous croyons que l'expression concrète de cette autorité souveraine relève aussi d'une autre logique, celle-ci rattachée à la culture de l'écrit. Il y a en effet une corrélation patente à établir entre l'institution sociale que constitue l'esclavagisme inhérent à la colonisation de l'île et la littérature dans le roman.

2.2.2 La culture écrite devant la nature sauvage

De prime abord, le principal enjeu au cœur du rapport maître-esclave dans *Bug-Jargal* repose sur l'hypervalorisation d'une culture savante et lettrée. Soit une culture littéraire dont les contours se définissent en référence aux valeurs soi-disant civilisatrices de la société française, patrie des colons blancs de Saint-Domingue. Autrement dit, ce que le récit met de l'avant est une civilisation qui s'impose à la nature sauvage. Aussi le lien qui s'observe entre l'institution coloniale et la littérature chez Hugo n'est-il pas sans rappeler les propos de F. Furet et J. Ozouf dans leur ouvrage sur l'alphabétisation des Français, notamment dans la partie consacrée à la colonisation de Tahiti en 1797 par les missionnaires de la London

Missionary Society⁹⁰. En relatant les grandes lignes de cet événement contemporain aux épisodes qui ont marqué l'histoire de Saint-Domingue, les auteurs soutiennent l'idée que l'introduction de la culture écrite occidentale dans la société d'analphabètes tahitienne au début du XIX^e siècle

constitue la parfaite illustration des fonctions remplies par cette culture dans l'évolution européenne, de ses agents principaux, et des mécanismes de son implantation. Du fait que l'écrit, dans l'histoire des Iles de la Société, est une importation brutale de l'Occident, adoptée sous sa pression par les pouvoirs locaux, ce laboratoire exotique et tardif d'une expérience européenne transplantée en offre la caricature⁹¹.

Portrait caricatural en effet, dans la mesure où cette colonisation abrupte n'aboutira qu'à faire ressortir l'étrangeté d'une culture dite civilisée qui est *a priori* naturelle à l'Européen parce que familière — décalage résultant de la déformation contextuelle que toute transposition engendre.

Suivant les analyses de F. Furet et J. Ozouf, il nous est aisé d'affirmer que la colonisation constitue l'exemple parfait de la pénétration de la culture écrite dans une culture traditionnelle analphabète ou, pour reprendre une expression de Cl. Hagège, de l'« effraction de l'écriture⁹² » dans une société indigène. Peut-être est-ce d'ailleurs ce schéma qui fera apparaître le mythe, lointain déjà, du bon sauvage. Dans l'avant-propos de *La raison graphique*, J. Goody explique justement que, pour certains

⁹⁰ François Furet et Jacques Ozouf, « Trois siècles de métissage culturel », *Lire et écrire. L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1977, p. 349-369.

⁹¹ *Ibid.*, p. 353. Dans la dernière partie de leur ouvrage, les deux historiens rappellent comment l'implantation du savoir littéraire dans la colonie tahitienne dès l'arrivée des missionnaires a entraîné de nombreux développements : instauration d'une royauté catholique, création d'une langue écrite tahitienne, diffusion d'une religion du Livre, alphabétisation/catéchisation des sujets et mise en place de lois et de codes régissant l'administration des îles. Or, les missionnaires découvrirent tôt que dans ce passage brutal d'une culture orale traditionnelle à une culture écrite, les anciennes méthodes d'apprentissage perduraient, et l'alphabétisation s'avérait somme toute boiteuse et incomplète, stagnante à l'état de la simulation de la lecture par la mémorisation et la récitation *verbatim*. La culture indigène ne fut jamais entièrement assimilée par l'institution coloniale et continua à dominer les *habitus* des sujets, ce qui explique ultimement la marche rétrograde de la colonie vers 1830, à la suite de la disparition de la dynastie qui soutenait cette colonisation culturelle et religieuse. Après tous les efforts des missionnaires, la société tahitienne retourna à sa situation initiale.

⁹² Claude Hagège, *L'homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 91.

anthropologues, l'absence d'écriture rapproche une société de la nature, et que cette attitude est la manifestation indéniable d'une valorisation de la culture des sociétés dites sauvages, en même temps qu'elle réaffirme la volonté de domination de la culture écrite :

Jacques Derrida a montré, par une analyse serrée de certains de ses textes, comment Lévi-Strauss ne refuse aux « sauvages » l'écriture que pour mieux affirmer leur innocence. Cette incapacité fait tout leur mérite. Selon Lévi-Strauss, la « finalité », le sens historique de l'écriture sont d'ordre plus « sociologique » qu'« intellectuel » [...]. L'écriture n'est que le commencement de l'État, l'irruption extérieure et accidentelle de la « perfidie ». « La fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. » Inversement, les sociétés auxquelles est épargnée cette technique d'oppression sont innocentes de toute hiérarchie, de toute exploitation; dans ces « petites communautés » « authentiques », transparentes à elles-mêmes, dont tous les membres sont à portée d'allocution immédiate, règne la parole pleine, véridique, indéfiniment fidèle à elle-même, ou bien la parole vide du chef sans pouvoir (version clastrienne d'un même paradis)⁹³.

Dans *Bug-Jargal*, cette figure du bon sauvage est, sans contredit, personnifiée par Pierrot, tel que le soutient G. Piroué dans sa présentation au roman :

Il travaille à ce que sautent de son visage non seulement le masque de l'esclavage, mais celui de chef de bande. Déjà ce n'est plus à cause de, mais malgré son comportement de révolté qu'il aspire à être traité en égal et en ami par tous. « Frère », ne cesse-t-il de répéter. Et cette petite phrase de rien du tout qui est la clé de l'histoire entière : « Puis-je t'appeler frère ? » Une phrase de bon sauvage, écho de l'innocence première, mais qui se trouve aussi promesse d'innocence à venir, de naïveté fondamentale⁹⁴.

À travers ce regard occidental porté, semble-t-il, du haut vers le bas sur une société indigène, le colonialisme, tel que l'offre à lire le récit hugolien, donne lieu non seulement à l'exercice d'un pouvoir coercitif forçant les esclaves à « faire carême », mais aussi à l'implantation d'une littérature qui transformera irrévocablement la culture des Dominicains.

⁹³ Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 23-24. L'auteur reprend les observations de Cl. Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques* (Paris, Plon, coll. « Terre humaine/Poche », 1955).

⁹⁴ Georges Piroué, « Les Deux *Bug-Jargal* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome I, 1967, p. III.

2.2.3 Les lois, les codes et l'ordre littéraire

L'esclavagisme inhérent au régime colonialiste étant *de facto* une véritable institution, la domination exercée par la classe des maîtres se traduit d'abord par l'instauration de codes, de règlements et de lois. Ce que confirme essentiellement l'adoption des décrets du Code noir mis en place dans l'histoire de la France et de ses colonies est, au-delà de la primauté des droits des maîtres sur la liberté des esclaves, la nécessité d'un maintien de l'ordre. Rappelons en ce sens comment ce besoin est formulé dans l'Édit du Roi concernant la gérance des esclaves nègres de la Louisiane, dès les premières lignes du Code noir de 1724 :

[...] nous avons juré qu'il était de notre autorité et de notre justice, pour la conservation de cette colonie, d'y établir une loi et des règles certaines, pour y maintenir la discipline de l'Église catholique, apostolique et romaine, et pour ordonner de ce qui concerne l'état et la qualité des esclaves dans lesdites îles; et désirant y pourvoir et faire connaître à nos sujets qui y sont habitués et qui s'y établiront à l'avenir qu'encore qu'ils habitent des climats infiniment éloignés, nous leur sommes toujours présent par l'étendue de notre puissance et par notre application à les secourir⁹⁵.

L'esclavage, comme la colonisation, relève principalement de la gestion administrative, et l'ensemble des articles du Code, lesquels régissent les rapports tant des maîtres avec leurs esclaves que des esclaves entre eux, de même que leur statut en regard du Conseil supérieur de la colonie, de la Monarchie française, de la religion et de la Loi, en constituent l'expression éloquent. Dans ce système institutionnel, tout repose sur l'organisation, la réglementation, la hiérarchisation et tout est consigné par écrit. Aussi l'implantation d'un tel ordre littéraire prend-elle différentes formes dans le roman, outrepassant le simple fait de définir la conduite des esclaves noirs dans leur travail sur les terres agricoles des maîtres. Elle gouverne également les droits de propriété des colons. En effet, au même titre que les terres et les habitations, les esclaves font partie des biens détenus par les maîtres et sont donc traités comme toute

⁹⁵ *Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage, op. cit.*, p. 39-40.

autre possession matérielle — ce que confirme, encore une fois, le Code noir (1794) aux articles 40 et 42 :

Voulons que les esclaves soient réputés meubles, et comme tels, qu'ils entrent dans la communauté, qu'il n'y ait point de suite par hypothèque sur eux, qu'ils se partagent également entre les cohéritiers [...]. Les formalités prescrites par nos Ordonnances et par la Coutume de Paris pour les saisies des choses mobilières seront observées dans les saisies des esclaves. Voulons que les deniers en provenant soient distribués par ordre des saisies, et, en cas de déconfiture, au sol la livre, après que les dettes privilégiées auront été payées, et généralement que la condition des esclaves soit réglée en toutes affaires, comme celle des autres choses mobilières⁹⁶.

Cette ultime condition d'asservissement, les esclaves de Saint-Domingue la portent gravée dans leur chair telle une empreinte. Pierre angulaire de la puissance des maîtres blancs, le pouvoir littérarien, dans ce roman, passe en effet non seulement par l'écrit, mais encore par « le corps comme surface d'écriture, comme surface apte à recevoir le texte lisible de la loi⁹⁷ ». La marque imprimée au fer brûlant sur la poitrine de l'esclave indique son propriétaire attitré et, parfois même, la liste des maîtres à qui il a appartenu :

Deux noms étaient gravés sur le sein velu de l'obi en lettres blanchâtres, traces hideuses et ineffaçables qu'imprimait un fer ardent sur la poitrine des esclaves. L'un de ces noms était *Effingham*, l'autre était celui de mon oncle, le mien, *d'Auverney*⁹⁸!

Autrement dit, l'esclave — en l'occurrence le nain Habibrah — est défini et identifié par le nom du maître propriétaire. Outre le fait que cette sorte de stigmat, dans le contexte oppressif d'un régime colonialiste, rappelle encore la logique du carême par les mortifications physiques que le jeûne impose aux fidèles, il nous faut reconnaître le caractère on ne peut plus littérarien de la marque. Il s'agit du nom en toutes lettres, variation de la signature, du maître ou, dans le cas de passation de propriété, des noms des différents propriétaires, qui se juxtaposent suivant un schéma tributaire de la raison graphique, soit l'énumération ou la liste. Tant la graphie du nom, en tant que

⁹⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁹⁷ Pierre Clastres, *op. cit.*, p. 153. Le lecteur aura certainement remarqué la parenté entre ce que donne à lire ici Hugo et ce que mettra en récit plus tard Kafka, dans *La colonie pénitentiaire* (Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, p. 85-127).

⁹⁸ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 688.

témoignage des premiers apprentissages de l'écriture, que la signature, en tant que témoignage de la maîtrise de l'écriture, et la disposition en liste relèvent de la définition de la notion de littératie dans ce qu'elle a de plus fondamental.

De toute évidence, la logique littératiennne dans *Bug-Jargal* se loge au cœur des enjeux du colonialisme et du rapport hiérarchique entre le maître et l'esclave. Cet état de fait est mis de l'avant par la marque de propriété infligée aux esclaves, de même que par un autre procédé qui, une fois encore, est un indice de la domination des Blancs sur les Noirs, et implique une représentation graphique issue des différents modes d'organisation de données que permet l'écrit. Soit la classification des nègres selon les degrés de couleur de leur peau. Effectivement, dans cette société, la couleur de la peau seule suffit à déterminer la classe à laquelle un homme appartient, et les privilèges auxquels il a droit. L'officier d'Auverney ne dira-t-il pas en ce sens avoir été « [e]ntouré presque en naissant de tous les contentements de la richesse, de tous les privilèges du rang dans un pays où la couleur suffisait pour le donner⁹⁹ »?

Au sein de l'institution qu'est ici l'esclavagisme, l'organisation sociale repose donc essentiellement sur la race et la couleur. Celle-ci s'avère d'ailleurs plus complexe qu'elle ne le paraît *a priori*, comme en témoigne le système de Franklin développé par M. Moreau de Saint-Méry et auquel fait allusion Hugo dans sa description du nain Habibrah. Suivant cette doctrine, le classement des espèces génériques des différentes teintes que présentent les mélanges de la population de couleur s'effectue sur la base du degré de coefficient des parties noires et des parties blanches :

Il suppose que l'homme forme un tout de cent vingt-huit parties, blanches chez les blancs, et noires chez les noirs. Partant de ce principe, il établit que l'on est d'autant plus près ou plus loin de l'une ou de l'autre couleur, qu'on se rapproche ou qu'on s'éloigne davantage du terme soixante-quatre, qui leur sert de moyenne proportionnelle. D'après ce système, tout homme qui n'a point huit parties de blanc est réputé noir¹⁰⁰.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 588.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 587, note 9.

Entre le noir et le blanc se succède ainsi une gamme de teintes qui correspondent à neuf espèces, soit, du noir au blanc : le *sacatra*, le *griffe*, le *marabout*, le *mulâtre*, le *quarteron*, le *métis*, le *mameluco*, le *quarteronné* et le *sang-mêle*. Que cette classification, inventée par les Blancs, soit perçue par les Noirs comme une forme de mépris, il n'en fait aucun doute dans le roman. L'ensemble des Noirs de l'île, esclaves ou non, rejettent avec force toute référence à ce produit de la culture littératiennne d'une société occidentale qui impose sa puissance aux indigènes et à leur territoire.

2.2.4 Les maîtres blancs, ces fonctionnaires

Si les maîtres blancs soumettent de la sorte la communauté des esclaves à un ordre littératienn, c'est qu'ils sont eux-mêmes conditionnés par la raison graphique, laquelle a créé en eux un habitus qui se répercute inévitablement sur la mise en forme de leur environnement spatial et physique, de même que sur leur rapport au monde. Aussi la logique littératiennne s'observera-t-elle non seulement dans la gestion des rapports qu'ils entretiennent avec leurs esclaves, mais encore dans leur propre organisation coloniale.

De fait, comme nous l'avons dit plus tôt, tout dans l'institution esclavagiste relève de l'organisation, de la réglementation, de la hiérarchisation; dès lors, le statut de maîtres et gestionnaires de la colonie confèrera aux Blancs des attributs de fonctionnaires. Il nous est possible, dans *Bug-Jargal*, de constater cette particularité au chapitre XVI, qui offre à lire une représentation plutôt intéressante de l'organisation de ces gestionnaires à la tête de l'île et en dit long sur la complexité de la structure interne de l'administration et du partage des pouvoirs. Rappelons-nous effectivement l'épisode de la réunion du Conseil à l'hôtel du gouverneur, M. de Blanchelande, à laquelle l'officier d'Auverney se rend pour aviser les membres des premiers éclatements de la révolte des esclaves dans les plantations et les habitations de la colonie. Au sein du Conseil regroupant, outre le gouverneur, le maréchal de

camp, lieutenant-colonel du régiment du Cap, des membres des assemblées coloniale et provinciale (dont fait partie l'oncle de d'Auverney) et quelques colons notables de l'île (parmi lesquels se comptent des Blancs propriétaires et des Blancs non propriétaires, appelés aussi « *petits blancs*¹⁰¹ »), règne alors une bruyante confusion, qui divise principalement les députés des assemblées coloniale et provinciale. Querelle que ne tarde pas à interrompre le gouverneur afin de procéder au bilan des rapports reçus quant au développement de la révolte. En d'autres mots, nous pourrions résumer ainsi cet épisode : alors que la révolte fait rage à l'extérieur, les fonctionnaires délibèrent à l'intérieur de l'hôtel comme lors d'une banale réunion d'administrateurs; alors que dehors les esclaves déploient leurs forces sur le terrain et sont dans l'action ou, disons, la *pratique*, les fonctionnaires sont dans la *théorie*, le code, la loi écrite et les pourparlers administratifs et organisationnels.

Le contenu du chapitre XVI dans le roman plonge donc le lecteur dans un univers littératien, ce que confirment d'emblée les activités de lecture, d'écriture et de calcul qui parcourent tout cet épisode. En premier lieu par la présidence même du gouverneur : « M. de Blanchelande remit à un aide de camp un ordre au crayon écrit à la hâte, et rompit le silence sombre avec lequel l'assemblée écoutait cette effrayante rumeur¹⁰². » S'appropriant ainsi à recueillir par écrit les conseils de chacun des colons en regard de l'insurrection, le gouverneur sera constamment interrompu par certains députés de l'assemblée qui profiteront de l'occasion pour faire l'inventaire de leurs pertes et de leurs intérêts en péril :

Messieurs nos députés, criait un entrepreneur de cultures, pendant que vous vous occupez de ces balivernes, que deviennent mes cotonniers et ma cochenille? — Et mes quatre cent mille plants d'indigo au Limbé! ajoutait un planteur. — Et mes nègres, payés trente dollars par tête l'un dans l'autre! disait un capitaine de négriers. — Chaque minute que vous perdez, poursuivait un autre colon, me coûte, montre et tarif en main, dix quintaux de sucre, ce qui, à dix-sept piastres

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 610. Au sujet de ces *petits blancs*, le récit indique que, même s'ils ne sont pas propriétaires de plantations, ils exercent une industrie importante dans la colonie.

¹⁰² *Ibid.*, p. 611.

fortes le quintal, fait cent soixante-dix piastres, ou neuf cent trente livres dix sous, monnaie de France¹⁰³!

La réunion du Conseil est également marquée par la présence du citoyen C***, économiste de profession, que le lecteur retrouvera plus tard, au chapitre XXXIII du roman. En effet, le citoyen C***, fait prisonnier par un clan d'insurgés et espérant sauver sa peau, vantera alors son savoir littéraire au sadique chef Biassou et tentera de convaincre celui-ci de l'utilité de ses connaissances pour son armée :

Illustre guerrier, [...] avez-vous un économiste dans votre armée? — Qu'est-ce encore que cela? demanda le chef. — C'est, dit le prisonnier avec autant d'emphase que sa crainte le lui permettait, c'est un homme nécessaire par excellence. C'est celui qui seul apprécie, suivant les valeurs respectives, les ressources matérielles d'un empire, qui les échelonne dans l'ordre de leur importance, les classe suivant leur valeur, les bonifie et les améliore en combinant leurs sources et leurs résultats, et les distribue à propos, comme autant de ruisseaux fécondateurs, dans le grand fleuve de l'utilité générale, qui vient grossir à son tour la mer de la prospérité publique. [...] Je sais la science indispensable au gouvernement des royaumes et des états quelconques¹⁰⁴...

Désirant à tout prix éviter une mort atroce, le citoyen C***, après avoir exposé sans succès ses qualités d'économiste à Biassou, fera étalage de son savoir sur « les moyens d'exploiter la braise et les mines de charbon de terre » et décrira dans le détail « à quel emploi est propre chaque espèce de bois¹⁰⁵ ». Le tout d'une manière tout à fait littéraire, c'est-à-dire en suivant des processus cognitifs tributaires des divers modes d'organisation de données propres à la communication écrite : énumération ordonnée, progression par ordre d'importance, classification des termes, valorisation d'une terminologie savante, métaphorisation rhétorique, etc. Nous pourrions aisément dire que le citoyen C*** croit ainsi démontrer un niveau de culture qui serait gage de valeur aux yeux du chef des insurgés, comme il le serait dans toute société littératisée, au point de se révéler indispensable et, du coup, d'avoir la vie sauve. Raisonnablement des plus légitimes et cohérents de la part d'un maître blanc, pour qui le savoir littéraire est synonyme de puissance dominante.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 649.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 650.

2.2.5 Là où réside le pouvoir

Dans *Bug-Jargal* comme dans *Han d'Islande*, il appert effectivement que le pouvoir se loge du côté de la littérature. L'exercice d'une autorité coercitive venant des maîtres, soit une classe issue d'une société occidentale reposant essentiellement sur la culture de l'écrit, en est, tel que nous l'avons vu déjà, la principale manifestation. Aussi pouvons-nous corroborer autrement cet état de fait dans le roman : à maints endroits du récit, il s'avère que les Noirs puisent justement dans la culture littéraire de quoi s'attribuer un certain pouvoir — parce que quelques-uns d'entre eux détiennent en effet un pouvoir politique. Si nous avons jusqu'ici évoqué davantage la domination des Blancs, c'est qu'elle est d'abord mise en avant dans le roman. La révolte des esclaves et les épisodes qui s'ensuivent déplaceront le lecteur au sein même des clans des insurgés, et lui feront voir une situation complètement inverse de ce qu'il avait pu observer dans les plantations des maîtres.

Nous pourrions certes affirmer simplement, à l'instar de P. Clastres, qu'il est erroné de prétendre à une répartition sommaire entre sociétés à *pouvoir* et sociétés *sans pouvoir*, schéma dialectique où celui-ci serait inévitablement coercitif (sinon inexistant) et, dans le cas d'une structure sociale reposant sur la relation dominant (maître)/dominé (esclave), exercé par le maître, bien entendu. Croyance généralement admise qui, de toute évidence, témoigne d'un ethnocentrisme culturel, et que l'auteur déconstruit en interrogeant plutôt la définition même de la notion de pouvoir :

On ne peut répartir les sociétés en deux groupes : sociétés à pouvoir et sociétés sans pouvoir. Nous estimons au contraire (en toute conformité aux données de l'ethnographie) que le pouvoir politique est *universel*, immanent au social (que le social soit déterminé par les « liens du sang » ou par les classes sociales), mais qu'il se réalise en deux modes principaux : pouvoir coercitif, pouvoir non coercitif. [...] Si le pouvoir politique n'est pas une nécessité inhérente à la nature humaine, c'est-à-dire à l'homme comme être naturel (et là Nietzsche se trompe), en revanche il est une nécessité inhérente à la vie sociale. On peut penser le politique sans la violence, on ne peut pas penser le social sans le politique : en d'autres termes, il n'y a pas de sociétés sans pouvoir¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Pierre Clastres, *op. cit.*, p. 20-21.

Nous devons reconnaître en ce sens une donne importante concernant les relations de pouvoir entre sociétés diamétralement opposées dans le contexte d'une littératie en position d'autorité : si l'écrit confère aux sociétés littératiennes un pouvoir leur permettant de dominer les sociétés archaïques, ou traditionnelles, il ne faut pas croire pour autant que celles-ci sont, par inversion, complètement dépourvues de pouvoir. Cette assertion est, de notre avis, bien soutenue par Hugo — ce que nous nous attacherons à démontrer au fil de nos analyses. Or, il nous semble qu'elle puisse être déclinée suivant différents modes, en l'occurrence dans *Bug-Jargal*, où la question du pouvoir chez les insurgés soulève des enjeux quelque peu paradoxaux, ramenant comme en boucle le lecteur à l'institution colonialiste et à ses effets sur les pratiques culturelles.

En effet, l'organisation sociale et le pouvoir politique qui s'observent au sein de la communauté des Noirs lors de la révolte des esclaves (pensons surtout à l'armée de Biassou et à Biassou lui-même) ne sont pas *a priori* inhérents aux pratiques traditionnelles de cette classe sociale, mais paraissent plutôt tributaires du colonialisme et de l'instauration par les Blancs d'une culture dominante reposant sur l'écrit¹⁰⁷. Autrement dit, nous croyons que la structure organisationnelle et le pouvoir qui émanent du clan de Biassou sont des indices évidents d'une littératie incorporée par les Noirs¹⁰⁸. Dans cet ordre, le roman ne projetterait pas un reflet de la classe des esclaves dans ce qui la définit comme société disons *primitive*, mais ferait plutôt le portrait d'une société colonisée jusqu'en son cœur même. À travers les effets

¹⁰⁷ Donne romanesque qui n'est pas sans rappeler « La leçon d'écriture » de Cl. Lévi-Strauss (voir *op. cit.*, p. 347-360), ainsi que nous le montrerons plus tard.

¹⁰⁸ Nous avons vu initialement que, dans son article « Un habitus littérarien? », J.-M. Privat identifiait trois modes d'expression de la littératie, soit « le capital littérarien objectivé, institutionnalisé et incorporé » (*Pratiques* N° 131-132, *La littératie autour de Jack Goody*, décembre 2006, p. 125). Résumons : objectivée, la littératie se manifeste tant dans l'écriture et ses instrumentations physiques que dans les supports matériels ou virtuels qui servent à en consigner les savoirs; institutionnalisée, elle est élevée au rang de référence, fait autorité, et est à l'origine de l'essor des grandes institutions sociales (la religion, l'administration, l'économie); et incorporée, elle est intégrée à même les comportements de l'ensemble des individus d'une société : d'un côté les savants et les érudits; de l'autre côté les sujets à qui la littératie est imposée, ceux qui, en quelque sorte, en sont victimes. Notre lecture de *Han d'Islande* et de *Bug-Jargal* nous permet déjà de déceler la présence de ces trois formes de capital littérarien chez Hugo.

irréversibles de la colonisation, Hugo montre la force de cette institution littératiennne et le poids de son oppression.

2.2.6 Une société colonisée, une littératie incorporée

Dès l'instant où il pénètre l'univers de Biassou et son armée, le lecteur peut, de fait, difficilement passer outre l'ampleur des effets de la littératie sur les comportements et les raisonnements de ce chef. Aussi sera-t-il tenté de considérer cette littératie incorporée comme une sorte de dommage collatéral du régime colonialiste imposé par les Européens. Parallèlement, les nombreuses références à l'écrit ou, plus précisément, à la maîtrise de l'écriture et de la lecture confèrent à Biassou un pouvoir indéniable aux yeux de ses soldats. Rappelons d'abord la mise en scène énigmatique entourant la lettre annonçant soi-disant la mort de Boukmann (chef de premier ordre), que le messager de Jean-François (second chef) vient porter à Biassou, et que d'Auverney, alors prisonnier du redoutable tortionnaire, décrira ainsi :

[...] un parchemin déployé qui portait un sceau dont l'empreinte figurait un cœur enflammé. Au milieu était un chiffre formé des lettres caractéristiques *M* et *N*, entrelacées pour désigner sans doute la réunion des mulâtres libres et des nègres esclaves. À côté de ce chiffre je lus cette légende : « Le préjugé vaincu, la verge de fer brisée; *vive le roi*¹⁰⁹ ! »

Alors que ce document n'est en fait rien d'autre qu'un passeport délivré par le chef à son messager pour les besoins de son voyage, Biassou n'hésitera pas à l'utiliser à son compte. En manipulant le parchemin devant son armée, il donnera l'impression de détenir un lourd secret dont il serait seul capable de déchiffrer les mystères. Et il saisira l'occasion pour substituer au contenu réel du passeport un message appelant les esclaves insurgés à venger la mort de leur grand chef, qu'il livrera dans une ferveur fanatique visant à rallumer l'ardeur de ses hommes. Ayant, de toute évidence, assimilé le préjugé social selon lequel le savoir littératienn est ce qui scelle la suprématie des Blancs, Biassou puise donc sans hésitation, et tout naturellement, dans

¹⁰⁹ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 640.

cet univers culturel et s'approprie les *habitus* littéraires des maîtres colonisateurs non seulement pour tenter de se positionner à l'égal des Blancs, mais aussi pour consolider son statut dominant en regard de sa propre armée.

Effectivement, c'est par mimésis que s'exprimera l'appétit du pouvoir de celui qui s'attribue le titre pompeux de « généralissime des pays conquis et maréchal de camp des armées de *su magestad catolia*¹¹⁰ » et qui se réclame ouvertement de l'idéologie de Toussaint-Louverture¹¹¹. N'est-ce pas ce que traduit, tout compte fait, l'aménagement de l'espace physique de Biassou, de même que le choix de ses atours ? La description de la caverne du chef, qui sert de quartier général de l'armée, montre bien une affiliation à la culture européenne comme système de référence. Le jeune d'Auverney ne manquera pas d'en être frappé, en évoquant le faste exagéré des lieux et la façon dont les sièges du chef et de ses conseillers sont décorés d'ornements. Marqué par deux « carreaux de velours cramoisi, qui paraissaient avoir appartenu à quelque prie-Dieu de presbytère¹¹² », cet espace particulier que Biassou préside est enguirlandé de

faisceaux de drapeaux, de bannières et de guidons de toute espèce, parmi lesquels [d'Auverney] remarqu[a] le drapeau blanc fleurdelysé, le drapeau tricolore, et le drapeau d'Espagne. Les autres étaient des enseignes de fantaisie.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 632. Les titres que s'attribuent Biassou et son camarade Jean-François, « qui se faisaient appeler *grand amiral de France* » (*idem*), de même que celui de « *gens du roi* » (*idem*) que ces chefs utilisent pour désigner « leurs hordes de nègres et de mulâtres révoltés » (*ibid.*, p. 633) sont en soi intéressants, en ce qu'ils confirment la tendance constante de Biassou à se reporter à la société française et à la culture occidentale, comme institutions faisant figure d'autorité suprême. Aussi, ce qui pourrait à première vue passer pour de l'arrogance serait plutôt une stratégie politique, tel que l'affirmera d'Auverney dans son récit : « (La tactique des principaux chefs rebelles était de faire croire qu'ils agissaient, tantôt pour le roi de France, tantôt pour la révolution, tantôt pour le roi d'Espagne.) » (*Ibid.*, p. 632.)

¹¹¹ De fait, Biassou se réfère souvent à ce personnage historique, qui semble avoir largement inspiré Hugo dans la rédaction du roman. Cette sorte de parenté idéologique que revendique Biassou n'est pas sans intérêt pour notre propos, dans la mesure où le chef indépendantiste était connu pour ses convictions jacobines. Comme l'explique J. Goody dans *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, « Toussaint-Louverture, chef des Jacobins noirs en Haïti, était certainement un esclave alphabétisé qui avait lu l'œuvre abolitionniste de l'Abbé Raynal » (Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007, p. 232). Conformément à la doctrine politique du jacobinisme, Toussaint-Louverture voyait en la culture écrite la promesse d'un progrès social, et considérait la littérature universelle comme nécessaire aux classes défavorisées, croyant que celles-ci pourraient incontestablement tirer parti de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture.

¹¹² Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 631.

On y voyait un grand étendard noir. Dans le fond de la salle, au-dessus de la tête du chef, un autre objet attira encore [son] attention. C'était le portrait de ce mulâtre Ogé, [...] représenté comme il avait coutume de se faire peindre, en uniforme de lieutenant-colonel, avec la croix de Saint-Louis, et l'ordre du mérite du Lion, qu'il avait acheté en Europe du prince de Limbourg¹¹³.

En plus de révéler la force contaminatrice d'une littérature institutionnalisée, en ce qu'elle est érigée en véritable salle de tribunal, la caverne de Biassou fourmille de symboles culturels, d'ordre militaire et religieux, faisant référence à la culture des colons blancs. Aussi le lecteur comprend-il vite que ce vaste éventail, à l'image de l'ordre du mérite du Lion qui a été acheté, est avant tout du tape-à-l'œil, ce qui remet largement en question la valeur même de ces emblèmes de puissance.

L'apparat lourdement cérémonieux du quartier général trouve sa correspondance dans le ridicule costume de Biassou : ici encore, le chef s'approprie des symboles de pouvoir en puisant dans les référents militaires et religieux. En témoignent la croix de Saint-Louis qui pend à sa ceinture et l'aspect particulier de sa veste, laquelle est ornée d'étranges épaulettes

dont l'une était d'or avec les deux étoiles d'argent des maréchaux de camp, l'autre de laine jaune. Deux étoiles de cuivre, qui paraissaient avoir été des molettes d'éperons, avaient été fixées sur la dernière, sans doute pour la rendre digne de figurer auprès de sa brillante compagne. Ces deux épaulettes, n'étant point bridées à leur place naturelle par des ganses transversales, pendaient des deux côtés de la poitrine du chef¹¹⁴.

Parure insolite et bigarrée avec laquelle s'harmonise d'ailleurs la tenue des soldats de l'armée, qui, comme l'explique d'Auverney, ont usurpé, à l'exemple de leur chef, les décorations militaires trouvées sur les habits de leurs victimes :

Dans une autre disposition d'esprit, je n'aurais pu m'empêcher de rire de l'inepte vanité des noirs, qui étaient presque tous chargés d'ornements militaires et sacerdotaux, dépouilles de leurs victimes. La plupart de ces parures n'étaient plus que des haillons déchiquetés et sanglants. Il n'était pas rare de voir briller un hausse-col sous un rabat, ou une épaulette sur une chasuble¹¹⁵.

Au-delà de ces considérations en regard de l'environnement physique et des atours de Biassou et ses soldats, l'épisode le plus concluant quant à l'hypothèse d'une

¹¹³ *Ibid.*, p. 631-632.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 631.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 629.

littératie incorporée par la communauté des Noirs dans *Bug-Jargal* est, sans contredit, contenu au chapitre XXXVIII. Là où la révolte des esclaves prend un virage décisif qui exposera brillamment le parti pris de Biassou pour le commerce littératif. Alors qu'il veut négocier avec le gouverneur Blanchelande l'amnistie générale du peuple esclave, le chef sollicitera en effet le savoir écrit de d'Auverney, afin de peaufiner la composition d'une lettre adressée à l'assemblée coloniale. S'engageant à lui laisser la vie sauve en échange de ce service, Biassou interpelle ainsi le lieutenant :

[...] voici ce que je veux de toi. Ni Jean-François, ni moi, n'avons été élevés dans les écoles des blancs, où l'on apprend le beau langage. Nous savons nous battre, mais nous ne savons point écrire. [...] Tu parais avoir appris cette science frivole qui nous manque. Corrige les fautes qui pourraient, dans notre dépêche, prêter à rire aux blancs¹¹⁶.

Ce passage est, à nos yeux, des plus révélateurs. En dépit du fait qu'il ne maîtrise pas la science du *beau langage* que l'on apprend aux Blancs, Biassou adopte un discours clairement issu de la culture littératienne en insistant pour rendre, comme il le dira lui-même, une lettre écrite « en *style blanc*¹¹⁷ », et ce, dans le but de se placer à l'égal des maîtres colonisateurs. La présence du jeune d'Auverney, le seul qui à cet instant peut tenir le « rôle de correcteur des fautes d'orthographe diplomatique¹¹⁸ », ne représente-t-elle pas dès lors une précieuse opportunité pour Biassou? Or, devant ce conflit politique et culturel, nous ne pouvons que soulever le paradoxe suivant : il nous semble que si d'Auverney est ici le prisonnier de Biassou, celui-ci est également, en quelque sorte, prisonnier de son otage. Dans son article « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », P. Laforgue cible bien mais exprime autrement cette singularité, en développant sa réflexion autour de l'idée d'une

insoluble contradiction idéologique : le texte tout à la fois ridiculise les noirs en la personne de Biassou qui ne fait que parodier les blancs, et suggère l'aliénation

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 662.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 685. Soulignons au passage comment, à elle seule, cette locution renforce l'idée d'une étroite relation entre la littératie et la classe sociale des colons blancs.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 662.

dans laquelle les noirs sont à l'égard des blancs, puisqu'ils ne disposent même pas de mots pour dire leurs idées¹¹⁹.

Tout en soulignant, de façon justifiée, l'aspect parodique de la scène, cette remarque corrobore notre lecture du récit : là où l'auteur voit l'aliénation des Noirs, nous reconnaissons l'idée que nous défendons d'une littératie incorporée résultant d'un colonialisme oppressif.

Le rapport d'interdépendance qui, dans cet épisode, surgit de la simple rencontre entre un jeune lettré et un sadique chef d'esclaves insurgés pourrait être, par ailleurs, interprété plus largement. De fait, si nous considérons ce que dit le roman dès les premiers chapitres, il appert que tant les Blancs ont besoin des esclaves noirs pour des raisons économiques (prospérité de leurs plantations et, par extension, de leur colonie), tant les Noirs ont ultimement besoin des Blancs pour des raisons politiques (revendication des droits par amnistie générale). Pour accéder à un pouvoir réel et légitime auprès des dirigeants de la colonie, soit un pouvoir *supérieur* qui outrepassse les frontières de leurs armées, les chefs des insurgés se voient ainsi contraints à faire appel à la logique littératiennne inhérente à la culture des Blancs. Car le pouvoir, nous l'avons dit, se loge du côté de la littératie.

2.2.7 Biassou, stratège et « puissant logicien¹²⁰ »

Ce postulat est à la base d'un autre épisode d'importance dans le roman, lequel fait clairement ressortir comment, suivant la perspective de Biassou, le niveau du savoir littératien (même feint) est ce qui détermine la position dans le groupe social.

¹¹⁹ Pierre Laforgue, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, n° 69, *Procès d'écritures Hugo-Vittez*, 1990, p. 36.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 31. L'auteur qualifie ainsi Biassou en s'attachant à la lecture des chapitres XXXII, XXXIII et XXXIV, où celui-ci décide du sort de trois prisonniers suivant une logique des plus calculées. Poursuivons la citation : « Logique presque mathématique dans le cas du charpentier Jacques Belin, condamné à "une mort de charpentier", scié entre deux planches. Logique dialectique pour le citoyen-général C*** et le sang-mêlé. D'abord Biassou a beau jeu de leur montrer à chacun séparément leurs contradictions [...]. Aussi Biassou arrive-t-il sans peine à renvoyer le négrophile et le sang-mêlé à leurs mutuelles et réciproques contradictions : le sang-mêlé poignarde le négrophile lui décernant un brevet de non-négritude ! » (*Ibid.*, p. 31-32.)

Nous avons vu précédemment que les chefs des différents camps d'insurgés étaient organisés en respectant une stricte hiérarchie — Biassou, dans la répartition du pouvoir, succédant à Jean-François, qui, lui, succède à Boukmann. Aussi l'organisation interne de l'armée de Biassou repose-t-elle également sur ce type d'ordre graphique, alors que certains Noirs occupent, de toute évidence, des *postes* plus élevés que ceux de simples soldats.

Cet état de fait, le lecteur l'observera d'emblée au chapitre XXXV lorsque le *bon noir* s'adresse à Biassou dans l'espoir d'être promu au titre d'officier. Répliquant alors en demandant : « quels sont tes titres pour obtenir l'épaulette¹²¹? », le chef s'enquiert auprès de l'humble soldat de ses connaissances du latin : « Je serais charmé de t'accorder un grade; je suis satisfait de tes services; mais il faut encore autre chose. — Sais-tu le latin¹²²? » Le moyen qu'utilise Biassou pour rejeter la demande du *bon noir* tient évidemment de la ruse : de même qu'il a manipulé à son compte (en interprétant autrement) le passeport du messager de Jean-François afin d'en faire un impérieux appel à la vengeance, le chef fera ici semblant de maîtriser la langue morte, lointain héritage de la culture écrite et instrument de pouvoir parce que signe d'une instruction classique et savante. De là le comique de situation qui émerge de cet épisode, ou plus précisément du passage où Biassou, devant son armée, traduit à sa façon le verset du psaume *In exitu Israël de Ægypto* inscrit sur un de ses étendards :

Eh bien, drôle, puisque tu ne comprends point ce qui est écrit sur ce drapeau, je vais te l'expliquer. *In exitu*, tout soldat, *Israël*, qui ne sait pas le latin, *de Ægypto*, ne peut être nommé officier. — N'est-ce point cela, monsieur le chapelain¹²³?

Ce scénario parodique n'est certes pas sans évoquer les réflexions de Cl. Lévi-Strauss dans « La leçon d'écriture¹²⁴ », à propos du chef de bande Nambikwara qui feint de partager le savoir littéraire de l'anthropologue dans l'ultime but d'en soutirer un plus

¹²¹ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 655.

¹²² *Idem*.

¹²³ *Ibid.*, p. 656.

¹²⁴ Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 347-360.

grand pouvoir aux yeux des membres de son clan (exclusivement constitué d'analphabètes) et, du coup, d'exercer une plus forte domination. L'analogie entre les deux textes est effectivement si frappante qu'elle justifie un regard prolongé sur le récit de voyage. D'abord, il s'avère que, comme Biassou, le chef Nambikwara comprend vite les implications liées à la maîtrise de l'écriture et de la lecture. Et comme dans l'épisode du *bon noir*, la comédie prend place dès que le chef simule l'activité littéraire. Rappelons ce que dit Cl. Lévi-Strauss du chef indigène, dès l'instant où celui-ci se munit d'un bloc-notes :

Il ne me communique pas verbalement les informations que je lui demande, mais trace sur son papier des lignes sinueuses et me les présente, comme si je devais lire sa réponse. Lui-même est à moitié dupe de sa comédie [...] et il est tacitement entendu entre nous que son grimoire possède un sens que je feins de déchiffrer; le commentaire verbal suit presque aussitôt et me dispense de réclamer les éclaircissements nécessaires. Or, à peine avait-il rassemblé tout son monde qu'il tira d'une hotte un papier couvert de lignes tortillées qu'il fit semblant de lire [...] Cette comédie se prolongea pendant deux heures. Qu'espérait-il? Se tromper lui-même peut-être; mais plutôt étonner ses compagnons, les persuader [...] qu'il avait obtenu l'alliance du blanc et qu'il participait à ses secrets¹²⁵.

De même qu'a pu l'opérer la référence au latin dans *Bug-Jargal*, l'écriture, utilisée en ce sens par le chef Nambikwara, devient un puissant symbole et un instrument de pouvoir au sein du groupe d'indigènes :

L'écriture avait donc fait son apparition chez les Nambikwara; mais non point, comme on aurait pu l'imaginer, au terme d'un apprentissage laborieux. Son symbole avait été emprunté tandis que sa réalité demeurait étrangère. Et cela, en vue d'une fin sociologique plutôt qu'intellectuelle. Il ne s'agissait pas de connaître, de retenir ou de comprendre, mais d'accroître le prestige et l'autorité d'un individu — ou d'une fonction — aux dépens d'autrui. [...] Après tout, pendant des millénaires et même aujourd'hui dans une grande partie du monde, l'écriture existe comme institution dans des sociétés dont les membres, en immense majorité, n'en possèdent pas le maniement¹²⁶.

En tant qu'institution, le savoir littéraire, même feint, donne en effet une prise sur les autres. Et bien que certains membres du clan soient rebutés par la perfidie, le « génie de leur chef, percevant d'un seul coup le secours que l'écriture pouvait

¹²⁵ *Ibid.*, p. 350.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 352.

apporter à son pouvoir, et atteignant ainsi le fondement de l'institution sans en posséder l'usage, inspirait [...] l'admiration¹²⁷ ».

L'habileté du chef indigène est, de toute évidence, une qualité que partage Biassou, à qui les références au système culturel (littératien) des colons blancs suffisent pour imposer son autorité souveraine à l'ensemble de son armée. Ce dont témoigne explicitement l'épisode burlesque du *bon noir*, où résonnent les accents érudits

du latin, une langue de chrétiens, mais que Biassou dans une scène amusante vide de toute signification, comme si une langue avait le sens qu'on lui prête, dès lors que le garant du sens est le détenteur du pouvoir. Le pouvoir, la langue, les deux sont liés [...] ¹²⁸.

Tout compte fait, nous pourrions dire que s'il ne maîtrise pas le latin, Biassou sait maîtriser les règles du jeu voulant que le pouvoir puisse aussi émaner du faux-semblant. Mais là où Biassou persiste avec effort, un autre personnage du roman réussit sans difficulté. Nous devons effectivement reconnaître que la suprématie du sadique chef s'avère bien faible devant l'autorité charismatique de son rival, Bug-Jargal — décalage s'expliquant sûrement par les différences de nature du pouvoir exercé par ces deux chefs de clan. Alors que la domination de Biassou est synonyme de terreur et de violence, celle de Bug-Jargal, lequel était, rappelons-le, fils de roi avant d'être fait esclave, repose sur le respect et la révérence, tel que le constatera d'Auverney :

On m'apprit que ses compagnons semblaient avoir le plus profond respect pour ce jeune nègre. Esclave comme eux, il lui suffisait d'un signe pour s'en faire obéir. Il n'était point né dans les cases; on ne lui connaissait ni père ni mère; il y avait même peu d'années, disait-on, qu'un vaisseau négrier l'avait jeté à Saint-Domingue. Cette circonstance rendait plus remarquable encore l'empire qu'il exerçait sur tous ses compagnons, sans même en excepter les noirs *créoles*, qui, vous ne l'ignorez sans doute pas, messieurs, professaient ordinairement le plus profond mépris pour les nègres *congos* [...] Aussi était-il adoré des esclaves; [...] c'était une espèce de culte ¹²⁹.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Pierre Laforgue, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁹ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 600-601. L'allusion au mépris des nègres *créoles* pour les nègres *congos* n'est pas anodine. Le lecteur apprendra plus tard que Pierrot,

Cette puissante attraction se prolongera d'ailleurs dans la relation qui se construira progressivement entre le bon sauvage et le lieutenant d'Auverney. Intrigué d'abord par la supériorité naturelle qui se dégage du statut de Pierrot au sein de la communauté des esclaves, d'Auverney sera surtout impressionné par son niveau de culture, découvrant en son nouvel ami un fin lettré doté d'une grande érudition :

En causant avec lui, je remarquai qu'il parlait avec facilité le français et l'espagnol, et que son esprit ne paraissait pas dénué de culture [...]. Cet homme était si inexplicable, sous tant d'autres rapports, que jusqu'alors la pureté de son langage ne m'avait pas frappé¹³⁰.

Ayant bénéficié, dans son pays d'origine, d'une instruction classique auprès de négriers européens (avant que la famille ne soit trahie et vendue), Pierrot maîtrise le savoir-lire — sur une feuille de palmier, il « li[t] des caractères inconnus qui y étaient tracés, puis la déchir[e]¹³¹ » — et le savoir-écrire — sur une même feuille de palmier, il laisse cette note au lieutenant d'Auverney le jour de son évvasion de prison : « *Merci, tu m'as sauvé la vie une troisième fois. Frère, n'oublie pas ta promesse*¹³². » Malgré le fait qu'elle nous ramène toujours à la littératie, force est d'admettre que la question de la domination dans les rapports de pouvoir est plus complexe qu'elle ne le paraît d'emblée.

2.2.8 L'enchaînement

À la lumière de ces différentes observations en regard du pouvoir politique de Biassou et de l'organisation de son armée, revenons à notre postulat de départ, soit ce qu'illustre, à nos yeux, le second roman de Hugo. Il nous paraît irréfutable que l'implantation, par les maîtres blancs, d'une culture reposant principalement sur

connu par ses pairs sous le nom de Bug-Jargal, était le fils du roi au pays de Kakongo, jusqu'à l'arrivée de négriers européens et de leur chef espagnol, qui, après avoir promis au père richesse et prospérité sur les terres antillaises, vendirent tous les membres de la famille. Bug-Jargal est donc d'origine africaine.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 604.

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, p. 606.

l'écrit dans une société traditionnelle et indigène entraîne des effets irréversibles sur les esclaves noirs de la colonie. Et la force de cette institution littéraire qu'est le colonialisme, de même que le poids de son oppression, se traduit dans le récit non seulement par l'exercice d'un pouvoir coercitif forçant les esclaves à « faire carême », mais surtout par la réappropriation, observée notamment chez les chefs d'esclaves insurgés, de certains attributs de la culture écrite de référence, celle des colons blancs européens. Autrement dit, la colonisation du territoire donne lieu ultimement à un changement des pratiques et habitus culturels de son peuple. Les nombreux indices textuels qui composent en ce sens la matière du roman nous permettent ainsi d'avancer l'idée d'une littérature incorporée par la société colonisée et ses habitants noirs. Enchaînement logique, si l'on se réfère aux propos de J. Goody dans le chapitre VIII de *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, où l'anthropologue, en évoquant la situation de l'alphabétisation dans les pays occidentaux et de la littérature universelle, explique qu'à « partir du XV^e siècle, du fait de la colonisation européenne, presque toutes les sociétés sont non seulement entrées en contact avec l'écriture, mais l'ont également adoptée à des fins tant internes qu'externes¹³³ ». Donne historique qui s'observe surtout dans le cas des colonies où « l'apprentissage de l'écriture et l'alphabétisation étaient considérés comme une part fondamentale de la mission "civilisatrice" du pouvoir colonial et impérial¹³⁴ ».

Or, serait-ce possible que le contact même avec la littérature explique justement le désir d'émancipation des esclaves dans le roman et soit à l'origine de leur insurrection? Nous pensons que oui. Filant les réflexions sur le « déséquilibre [qui] apparaît dans la manière dont la littérature est associée au pouvoir dans les domaines politique, professionnel et économique¹³⁵ », et sur le fait que ceux qui ne maîtrisent pas les techniques du savoir littéraire (qui ne possèdent pas « la langue du

¹³³ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 196.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 220.

pouvoir¹³⁶ ») sont conscients de cette inégalité, J. Goody rappelle, au chapitre IX de son ouvrage, un principe que nous avons pu développer au fil des dernières pages, c'est-à-dire comment la culture de l'écrit donne accès à un statut social supérieur :

En Amérique, ce point a été souligné par l'ex-esclave Frederick Douglass : dans un contexte de domination de Blancs dotés d'une culture écrite sur des Noirs à la culture orale, Douglass considérait la littératie comme le moyen de faire sortir les Noirs de leur condition animale, le chemin de la liberté. Ce même sentiment apparaît dans le respect dont bénéficiaient ceux qui « connaissent le livre » comme meneurs des manifestations et des révoltes en Haïti, à Bahia et ailleurs¹³⁷.

Il est donc aisé de reconnaître « l'attrait qu'exerce le livre sur les multitudes qui en sont privées parce qu'elles sont soit analphabètes, soit illettrées¹³⁸ », et que pour certaines sociétés, qui ne sont pas *a priori* littéracisées, le livre est un objet puissant, investi d'une force indéniable. Si l'on s'attache au témoignage de Frederick Douglass, nous comprenons alors que ce pouvoir qu'octroie le savoir littératien et ce qu'il incarne aux yeux tant de ceux qui en sont pourvus que de ceux qui en sont dépourvus constituent des enjeux fondamentaux dans le contexte d'une domination coloniale, dès l'instant où les chefs de mouvements révolutionnaires ou indépendantistes disposent du « pouvoir du livre¹³⁹ » et arrivent à tirer parti de cet avantage, en se réclamant de la « tradition de ceux qui en Europe avaient lutté pour la liberté, l'égalité et la fraternité¹⁴⁰ ». Vu la menace qu'une telle conjoncture puisse, de toute évidence, représenter pour les colons blancs, il n'est pas surprenant d'apprendre, dans le récit que fait J. Goody de la révolte des esclaves à Bahia en 1835, que les

autorités s'inquiétèrent tant du pouvoir du livre lorsqu'il tombait aux mains des esclaves que ceux qui savaient lire et écrire furent renvoyés en Afrique occidentale, ne laissant derrière eux que les analphabètes, moins susceptibles de s'engager dans des luttes véritables¹⁴¹.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 222.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 232-233.

Ce que les autorités brésiliennes voulaient éviter à Bahia cette année-là est certainement une insurrection populaire à l'image du massacre de Saint-Domingue qui avait eu lieu en 1791, et « au cours duquel les “Jacobins noirs”, sous la conduite de Toussaint-Louverture, avaient assassiné les Blancs et pris possession du pays¹⁴² ».

Alors que « le livre peut donner du pouvoir à ceux qui n'en ont pas¹⁴³ » et que, dans *Bug-Jargal*, l'immersion des Dominicains dans une culture littéraire fournit aux chefs des insurgés les outils nécessaires pour consolider leurs armées et les appeler à la révolte, l'émancipation des esclaves soulève somme toute un certain paradoxe. Si les insurgés veulent s'affranchir de leurs chaînes, de la domination des maîtres blancs, en revanche ils ne peuvent passer outre l'emprise de la littérature. Le texte nous dit effectivement que l'un nécessite l'autre — la demande d'amnistie des Noirs passant par un commerce des plus littéraires. C'est ce que nous fait ultimement comprendre Biassou, qui dissimule sous ses traits de chef sadique un esprit calculateur et lucide.

2.3 Le système pénal et judiciaire

Fruit de sa contemporanéité, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, troisième roman de Victor Hugo, marque les premiers pas d'une écriture qui se veut symptomatique de la situation de la France par rapport à la question de la peine capitale. Publiée en 1829, cette œuvre, dira M. Roman, « surgit à un moment où la peine de mort est un sujet d'actualité qui remet en débat des problèmes soulevés par la Révolution et mis en sommeil sous l'Empire¹⁴⁴ ». Alors que la réflexion sociopolitique de Hugo s'impose au fil des tirages de l'œuvre pour culminer dans le discours préfaciel contre la peine de mort qui est ajouté à la cinquième édition, en 1832, il est déjà possible de percevoir à travers la parole du condamné une sensibilité de l'auteur à la dimension

¹⁴² *Ibid.*, p. 133.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴⁴ Myriam Roman, *Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 35.

sociale de la pénalité et de la criminalité. Le roman repose, de fait, sur le récit à la première personne d'un condamné qui vit ses dernières heures en traversant le couloir de l'angoisse et de la souffrance qui le conduira jusqu'à la guillotine. Emprisonné physiquement, le condamné l'est également dans l'idée fixe de la mort qui approche, « pensée infernale, comme un spectre de plomb¹⁴⁵ » qui le ramène constamment à l'implacable réalité.

Aussi l'accent est-il mis sur le cheminement du protagoniste en attente de son exécution. Le récit n'offre aucune indication sur la nature du crime et ne précise pas l'identité du prisonnier. Celui-ci sera jusqu'à la fin « le condamné », et le chapitre intitulé « Mon histoire » est vide de contenu — une note de « l'éditeur » nous indique que les feuillets de ce chapitre n'ont pas été trouvés. Le crime en soi, les détails, les circonstances sont ici accessoires dans le processus de peine de mort. L'intrigue du *Dernier Jour* est donc avant tout tissée autour de la question du vécu en prison et de l'univers carcéral en général. Et une lecture intéressée nous permet de constater comment, sous la plume de Hugo, cet univers carcéral s'impose au lecteur (et au condamné) dans toute sa logique littéraire et présente, sous certains aspects, une indéniable parenté avec les principales caractéristiques du carême.

2.3.1 Faire pénitence au pénitencier

Si le condamné prend la plume à 24 heures seulement de son exécution, ce qu'il donne à lire s'insère dans un cadre temporel plus large et répond, nous le verrons ultérieurement, à une rigoureuse organisation formelle. Entre les premières lignes du chapitre I et les derniers mots du chapitre XLIX se déploie un espace-temps de six semaines. Parenthèse qui transpose le lecteur entre les murs de la prison, là où le condamné attend, cheminant dans un entre-deux : celui d'une vie dérobée et d'une mort imminente. Et cette attente de six semaines, soit une quarantaine de jours,

¹⁴⁵ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 658.

s'avérera être pour le protagoniste une sorte de carême. En effet, au-delà de cette correspondance temporelle fort intéressante, la logique quadragésimale s'observe précisément à même le séjour du condamné en prison : tout comme les attributs du carême, la période carcérale constitue un temps de pénitence, soit un passage obligé par des restrictions alimentaires (le jeûne), des interdictions sexuelles, des mortifications physiques et psychologiques. Ainsi le condamné résume-t-il ce à quoi il est réduit pendant son incarcération :

[...] le jour sombre et le pain noir du cachot, la portion de bouillon maigre puisée au baquet des galériens, être rudoyé, moi qui suis raffiné par l'éducation, être brutalisé des guichetiers et des gardes-chiourme, ne pas voir un être humain qui me croie digne d'une parole et à qui je le rende, sans cesse tressaillir et de ce que j'ai fait et de ce qu'on me fera : voilà à peu près les seuls biens que puisse m'enlever le bourreau¹⁴⁶.

Enfermement et obscurité, pain noir et bouillon maigre, rudolement, brutalité, isolement : éléments caractéristiques du régime carcéral qui ne sont pas sans rappeler les privations du carême. Nous pensons en ce sens, à l'instar de D. Gleizes — mais suivant une perspective différente —, que « la prison opère en quelque sorte une réduction de corps¹⁴⁷ ». Or, pour le condamné, la prison représente surtout une lente succession de tortures psychologiques jusqu'à la mort.

Cette expérience d'oppression corporelle et mentale, c'est à travers l'écriture que le condamné la vivra. Car le condamné écrit. En dépit du peu d'information que le texte fournit sur l'identité du personnage, nous savons effectivement que c'est un fin lettré : « raffiné par l'éducation¹⁴⁸ », il appartient à une culture littéraire. Aussi le condamné ne fait pas qu'écrire. Il s'adonne également, à certains moments de son incarcération, à deux autres activités littéraires : le calcul et la lecture. Il est

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 662.

¹⁴⁷ Delphine Gleizes, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 126, *Prisons*, 2004, p. 18. L'auteure fait effectivement référence surtout au sentiment d'étouffement qui accompagne le confinement auquel oblige le cachot, « [t]raduction spatiale et dramatisée de l'oppression et de la déréliction » (*idem*). Ses propos en regard du paradigme carcéral chez Hugo, qu'elle met en relation avec une « poétique du mur » (V. Brombert, *La Prison romantique*, Paris, José Corti, 1975, p. 119), ne sont toutefois pas contradictoires avec les idées que nous avançons.

¹⁴⁸ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 662.

d'ailleurs possible d'analyser le roman dans son ensemble et de penser l'univers pénitentiaire en fonction de ces trois axes, qui définissent la notion de littérature.

2.3.2 Un condamné qui écrit

Dans la mesure où *Le Dernier Jour* se lit sous l'angle du témoignage, voire du testament, il est aisé de dire que l'écriture constitue la principale matrice identitaire du condamné, celui-ci se résumant d'abord à être un *Je* écrivant. Mais l'écrit offre également au protagoniste la promesse d'une issue devant les tourmentes psychologiques qui l'assaillent à l'approche de son exécution. Se repliant de plus en plus sur lui-même, il tentera de se soulager au moyen de l'écriture. En témoigne ce qu'il nomme le « journal de mes souffrances¹⁴⁹ », qui lui sert à expulser la tempête de sensations qui envahit son corps :

Si tout, autour de moi, est monotone et décoloré, n'y a-t-il pas en moi une tempête, une lutte, une tragédie? Cette idée fixe qui me possède ne se présente-t-elle pas à moi à chaque heure, à chaque instant, sous une nouvelle forme, toujours plus hideuse et plus ensanglantée à mesure que le terme approche? Pourquoi n'essayerais-je pas de me dire à moi-même tout ce que j'éprouve de violent et d'inconnu dans la situation abandonnée où me voilà? Certes, la matière est riche; et, si abrégée que soit ma vie, il y aura bien encore dans les angoisses, dans les terreurs, dans les tortures qui la rempliront, de cette heure à la dernière, de quoi user cette plume et tarir cet encrier. — D'ailleurs, ces angoisses, le seul moyen d'en moins souffrir, c'est de les observer, et les peindre m'en distraira¹⁵⁰.

Le récit du condamné repose donc sur une écriture qui se veut libératrice, une écriture qui représente d'emblée le seul espace de rédemption. Nous pourrions dès lors considérer cette écriture dans sa dimension quasi religieuse, puisque l'histoire du condamné est tout à la fois un exutoire, une confession, une prière, un *mea culpa*. La plume, l'encrier et le papier se substituent au prêtre qui administre les derniers sacrements de la pénitence. Et le journal reflétera principalement le fait que, de bout

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 664.

¹⁵⁰ *Idem.*

en bout de son incarcération, et jusqu'au moment de son exécution, le condamné n'est que douleurs, tourments, aliénation.

D'un point de vue syncrétique, ce journal serait à la jonction de la logique quadragésimale, de par sa nature confessionnelle, et la logique littératiennne. Non seulement parce qu'il s'agit proprement d'écriture, mais parce que, de l'aveu même du condamné, le récit pourrait avoir une valeur archivistique et pédagogique, en tant que document dépositaire d'une mémoire individuelle pouvant transmettre un savoir à un collectif donné¹⁵¹ :

Ce journal de mes souffrances, heure par heure, minute par minute, supplice par supplice, si j'ai la force de le mener jusqu'au moment où il me sera *physiquement* impossible de continuer, cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement? N'y aura-t-il pas dans ce procès-verbal de la pensée agonisante, dans cette progression toujours croissante de douleurs, dans cette espèce d'autopsie intellectuelle d'un condamné, plus d'une leçon pour ceux qui condamnent¹⁵²?

Or, nous verrons que cette écriture *a priori* libératrice aura des enjeux de grande portée pour le condamné et n'apportera pas la quiétude et l'apaisement qu'il espère.

Il est, par ailleurs, dans le roman un fait particulier en regard de l'écriture, mouvement parallèle de deux états qui se répondent et se confondent : si le condamné choisit d'écrire pour s'exprimer, c'est en quelque sorte qu'il ne peut plus parler. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, le condamné, cet « anonyme

¹⁵¹ Rappelons que les travaux de J. Goody (voir principalement son ouvrage *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., 2007) mettent de l'avant une dimension importante de la notion de littératie, soit son rôle de mémoire. Si nous avons tendance à retenir davantage ce que dit l'anthropologue des effets de la littératie sur les processus cognitifs (la raison graphique), il ne faut effectivement pas oublier que l'écrit constitue un médium de premier plan dans la perpétuation de la mémoire collective, historique et culturelle, des sociétés modernes, et ce, dans la mesure où il permet l'accumulation et l'archivage des savoirs. Privilège qui, explique J. Goody, est à l'origine du développement des sciences complexes par la transmission des connaissances et leur diffusion à grande échelle (c'est-à-dire suivant un large spectre géographique, spatial et temporel). Cette perspective fondamentale de la mémoire dans les cultures écrites sera d'ailleurs soulevée à nouveau (et plus longuement) dans la section consacrée à la notion d'oralité (chapitre I de la partie 2), lorsque nous nous pencherons sur le rapport entre oralité et mémoire.

¹⁵² Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

singulier qui s'adresse à l'anonyme pluriel¹⁵³ », est avant tout une première personne du singulier sur une feuille de papier. Et le confinement dans ce statut littéraire se traduira par une incommunicabilité sur le plan des relations interpersonnelles :

Le Dernier Jour est un l'histoire d'un homme sans nom qui écrit parce qu'il ne peut plus parler à personne. Devant l'aumônier, le friache, le concierge, le gendarme qui défilent dans sa prison, le condamné reste muet. Tout au plus s'autorise-t-il un sarcasme, une allusion que personne ne comprendra (il s'adresse en latin au concierge). Même sa fille, ce qui lui est le plus cher au monde, ne lui est plus accessible par les mots. Chaque bribe de phrase consacre la séparation. [...] Les dernières heures sont celles du discours impossible¹⁵⁴.

Les exemples ici évoqués par R. Borderie dans sa préface au roman sont, de fait, très probants. Aussi est-ce avec l'aumônier que le condamné éprouvera ses plus grandes inhibitions. Notamment au chapitre XXI où, devant les questions du prêtre, il sera pris d'un soudain malaise — « ma vue s'est troublée, une sueur glacée est sortie à la fois de tous mes membres, j'ai senti mes tempes se gonfler, et j'avais les oreilles pleines de bourdonnements¹⁵⁵ » — et n'entendra plus rien :

Pendant que je vacillais sur ma chaise comme endormi, le bon vieillard parlait. C'est du moins ce qu'il m'a semblé, et je crois me souvenir que j'ai vu ses lèvres remuer, ses mains s'agiter, ses yeux reluire¹⁵⁶.

Cet épisode de subite surdité lui inspirera plus tard les réflexions suivantes :

D'où vient que sa voix n'a rien qui émeuve et qui soit ému? D'où vient qu'il ne m'a rien dit encore qui m'ait pris par l'intelligence ou par le cœur? Ce matin, j'étais égaré. J'ai à peine entendu ce qu'il m'a dit. Cependant ses paroles m'ont semblé inutiles, et je suis resté indifférent : elles ont glissé comme cette pluie froide sur cette vitre glacée¹⁵⁷.

Bien entendu, le lecteur peut s'expliquer la raison de ce « discours impossible¹⁵⁸ » entre le condamné et l'aumônier à la lumière de ce qui a été dit sur le principal mobile du journal. Puisque l'écriture se veut l'ultime espace de rédemption, puisque le condamné peut ainsi *se dire à lui-même* toutes les terreurs qui l'affligent, l'assistance

¹⁵³ Roger Borderie, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 13.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 680.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 681.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 692.

¹⁵⁸ Roger Borderie, op. cit., p. 13.

du prêtre a peu de valeur devant la plume et le papier et n'est, à vrai dire, plus d'aucune utilité. Seul moyen de combler le mutisme, seule issue à l'incommunicabilité du condamné, l'écrit revêt dès lors la forme des murs de sa cellule : « *Je ne sais plus parler. Je :* la prison du condamné est avant tout grammaticale¹⁵⁹. »

Paradoxalement, alors que le condamné *ne sait plus parler* à autrui, l'écriture est bien celle d'un corps parlant : « le condamné ne nous dit rien, tout au long de ce qu'il appelle son *autopsie intellectuelle* [...], sinon qu'il va mourir¹⁶⁰. » Qu'il va mourir et, faut-il ajouter, qu'il a mal¹⁶¹. Or, malgré tout ce qui est écrit dans le journal, le discours du condamné renvoie infailliblement à une sorte de vide, à l'inévitable, à la mort. L'écriture est porteuse d'une voix qui expirera, écho d'une voie sans issue :

Le Condamné (même une majuscule n'y peut rien) parle dans le néant de sa propre voix. Premier discours sans tête, qui ressasse, tout au long du texte, l'idée de la décapitation physique. Premier discours sans fin, puisque le terrible massicot de la guillotine dérobe au narrateur son dernier chapitre. Première biographie envisagée sous l'angle de l'agonie¹⁶².

Le plaidoyer impossible du condamné serait donc une préfiguration de la mort qui l'attend, comme la fin anticipée d'un roman ou d'un drame :

Un rapport étroit s'instaure entre l'écriture et la mort, sur le mode de l'urgence et de l'imminence : tant que le condamné écrit, il n'est pas encore mort. La mort véritable, c'est le silence et le blanc de la page, après les points de suspension (« il me semble qu'on monte l'escalier... », XLIX, p. 140) et les lettres capitales (« QUATRE HEURES », *ibid.*), qui tombent comme le rideau rouge au théâtre et comme le couperet bien sûr¹⁶³.

Narration décapitée, discours guillotiné : le condamné peut tout écrire, mais l'écrit ne peut rien et ne le sauvera pas. Se sachant encore vivant et se voyant déjà mort, le

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶¹ Nous traiterons plus longuement de cette souffrance corporelle dans la prochaine partie, où il sera question notamment de la carnavalisation du condamné.

¹⁶² Roger Borderie, *op. cit.*, p. 12. Notons la présence ici du terme d'imprimerie auquel a recours le critique — le massicot étant une machine destinée à couper les feuilles de papier ou à rogner la tranche des livres. Cette métaphore n'est pas sans aller dans le sens de notre lecture du roman.

¹⁶³ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 76.

condamné est enlisé dans le présent du *Je* et ne peut s'extraire de cet insoutenable entre-deux. Ainsi dira J. Massin, dans sa présentation au roman :

[...] le présent de l'indicatif est, pour le Condamné, entièrement coupé d'un avenir interdit comme d'un passé retranché; il s'impose comme une totalité implacable dont l'évasion est interdite; il a l'épaisseur horrible d'une éternité. Mouvement figé, cachot étanche¹⁶⁴.

Aliéné par l'imminence de sa propre mort, le condamné est emprisonné tant physiquement que psychologiquement. Et l'expression la plus éloquente de cette situation se manifestera à travers l'écriture, « l'éternelle exigüité du présent-prison¹⁶⁵ » n'ayant d'égale que l'étroit et obscur cachot du protagoniste.

2.3.3 Un condamné qui lit

Suivant les différentes considérations mises de l'avant jusqu'ici, c'est sans contredit que, pendant son incarcération, non seulement le condamné se voit obligé de « faire carême », mais encore il est plongé dans l'univers de l'écrit. La prison s'avère d'emblée un espace d'immersion dans la littérature, *a priori* par l'écriture à laquelle le condamné se raccroche — activité qui, dans le roman, renvoie également à certaines caractéristiques du carême. Or, comme nous l'avons mentionné plus haut, le condamné ne fait pas qu'écrire. En effet, le chapitre XI du roman met aussi le condamné en situation de lecture. Ce n'est cependant pas un livre qu'il lit, ni son propre récit, mais les murs de son cachot. L'épisode illustre qu'au-delà de l'écriture carcérale, la logique littéraire se loge dans la configuration physique même de la prison. D'abord sur le plan architectural, tel que l'explique M. Roman :

La prison apparaît comme une structure géométrique. Le cachot est une « boîte de pierre » de « huit pieds carrés », avec une ouverture « de neuf pouces carrés » au centre de la porte (X, p. 56-57). L'occupation des cachots répond à des impératifs pragmatiques : les condamnés à mort sont placés dans « les trois

¹⁶⁴ Jean Massin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 614. Soulignons au passage l'importance de l'étude de J. Massin sur la temporalité du récit, qui, si elle ne retient pas ici toute notre attention, vaut le détour du lecteur.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 615.

premiers cabanons » pour être plus « voisins » de la geôle et donc plus « commodes » au geôlier (p. 57)¹⁶⁶.

Mis à part ces paramètres structuraux des cellules — qui font du pénitencier un exemple probant de la notion de littératie infrastructurelle¹⁶⁷ en montrant l'influence de la raison graphique sur les productions matérielles et les aménagements architecturaux des sociétés littéracisées —, ce qui retient notre attention, ce sont les inscriptions qui ornent les murs du cachot du condamné, et que celui-ci, tentant de se distraire, parcourra du regard :

Puisque le jour ne paraît pas encore, que faire de la nuit? Il m'est venu une idée. Je me suis levé et j'ai promené ma lampe sur les quatre murs de ma cellule. Ils sont couverts d'écritures, de dessins, de figures bizarres, de noms qui se mêlent et s'effacent les uns les autres. Il semble que chaque condamné ait voulu laisser trace, ici du moins. C'est du crayon, de la craie, du charbon, des lettres noires, blanches, grises, souvent de profondes entailles dans la pierre, ça et là des caractères rouillés qu'on dirait écrits avec du sang. Certes, si j'avais l'esprit plus libre, je prendrais intérêt à ce livre étrange qui se développe page à page à mes yeux sur chaque pierre de ce cachot. J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensées, épars sur la dalle; à retrouver chaque homme sous chaque nom; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête comme ceux qui les ont écrits¹⁶⁸.

Noms marqués du sceau maudit de la guillotine, dates, dessins de cœurs enflammés, couplet de chanson obscène : les vestiges scripturaux du cachot sont aussi hétéroclites que nombreux en ont été les visiteurs. De tous ces signes graphiques, une figure spécifiquement, celle de l'échafaud, inspirera au condamné une horreur subite; et la lecture des noms d'illustres meurtriers provoquera en lui une sorte de fièvre hallucinatoire.

La métaphore à laquelle a recours le condamné pour décrire ces inscriptions n'est pas anodine. Chacune des pierres offrant quelque chose de différent à lire,

¹⁶⁶ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁷ Rappelons que cette notion, développée par J.-M. Privat, a été évoquée dans la section théorique consacrée à la définition de la littératie, lorsque nous avons vu les effets de la littératie sur les processus cognitifs. Pour en savoir plus, nous référons le lecteur à ces deux articles de J.-M. Privat : « Un habitus littératien? » (*op. cit.*) et « Un bain de littératie. À l'école de la piscine » (*ethnographiques.org*, numéro 20 — septembre 2010, en ligne, <<http://www.ethnographiques.org/2010/Privat>>).

¹⁶⁸ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 667.

comme autant d'histoires qui s'enchaînent, il s'agit bel et bien d'un livre au figuré. Un cachot-livre. Peut-être pourrions-nous également parler d'un cachot-recenseur, dans la mesure où ces témoignages gravés marquent le passage de tous les condamnés à mort ayant occupé cet espace de la prison avant le condamné. Singulier dénombrement de la population pénitentiaire, pour ce cachot au destin particulier, qui objective la logique littératiennne au-delà de l'écriture proprement dite. En effet, la compilation des dessins, des figures et surtout des noms suivis de l'année de passage peut être envisagée dans la perspective des principes inhérents aux opérations administratives du recensement ou de la statistique — produits de la littéracisation des sociétés dites civilisées¹⁶⁹.

Aussi le cachot peut-il, vu sous cet angle, être interprété dans un rapport comparatif avec le récit du condamné. Ne serait-il pas légitime de considérer le cachot-livre comme une forme de journal collectif dont le journal intime du protagoniste serait le pendant? Ainsi que nous l'avons vu pour l'écrit du condamné, nous pourrions attribuer au cachot une certaine valeur archivistique. À la lumière des principaux enjeux de la notion de littératie, tels que définis par J. Goody, nous croyons effectivement que les signes gravés dans la pierre du cachot confèrent à celui-ci un statut important en regard de la mémoire humaine — d'un type unique de mémoire humaine. En lisant les noms des meurtriers, le condamné se rappelle subitement leur histoire tristement célèbre et, par un processus d'identification, pense sa propre présence entre les murs de la cellule dans cette horrible lignée de criminels. De toute évidence, le cachot-livre ne fait pas que porter des inscriptions quelconques : il constitue l'accumulation d'un savoir et la promesse de transmission de cet héritage — éphémère patrimoine — à la succession des condamnés à mort. En ce

¹⁶⁹ Nous nous intéresserons d'ailleurs plus tard, dans la dernière partie de notre thèse, à l'essor qu'a connu la statistique aux lendemains de la Révolution française, suivant une volonté nouvelle de dresser un portrait global et exhaustif de l'état après 1789. L'ouvrage de M.-N. Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne* (Paris, Éditions des Archives Contemporaines, coll. « Ordres Sociaux », 2001 [1988]), nous aidera à comprendre les enjeux de cette vaste enquête, qu'ont menée, département par département, les préfets institués par Napoléon et qui a donné lieu au développement d'une administration régionale.

sens, il permet la préservation d'une mémoire carcérale, matérialisée grâce à une tradition qui se perpétue à travers la répétition, de prisonnier en prisonnier, d'une pratique scripturale et graphique.

Cette dimension littéraire du cachot soulève dans le roman une question importante au sujet de l'écrit. Première occurrence d'une méditation hugolienne sur la pérennité de l'écrit gravé dans la pierre par rapport à l'écrit papier, que nous retrouverons d'ailleurs plus tard, et développée davantage, dans *Notre-Dame de Paris*. Il est de fait intéressant de mettre en parallèle les observations du condamné lisant les murs de son cachot (ainsi que les considérations que nous en tirons) et ses réflexions quant à la pertinence de son journal. Le condamné exprime bien, au chapitre VI, l'écueil que peut représenter la fragilité du papier pour la valeur et la longévité de son témoignage, « procès-verbal de la pensée agonisante¹⁷⁰ ». En réaction contre l'aveuglement de « ceux qui condamnent¹⁷¹ » à l'égard des souffrances psychologiques des condamnés, il dira :

Ces feuilles les détromperont. Publiées peut-être un jour, elles arrêteront quelques moments leur esprit sur les souffrances de l'esprit, car ce sont celles-là qu'ils ne soupçonnent pas. [...] Un jour viendra, et peut-être ces mémoires, derniers confidents d'un misérable, y auront-ils contribué... — À moins qu'après ma mort le vent ne joue dans le préau avec ces morceaux de papier souillés de boue, ou qu'ils n'aillent pourrir à la pluie, collés en étoiles à la vitre cassée d'un guichetier¹⁷².

En évoquant ainsi les limites de l'écrit, le condamné se réapproprie un paradoxe que nous avons signalé initialement, dans la section consacrée à la définition de la littérature. En effet, les propos du condamné prouvent que l'écrit est, par essence, problématique : certes, il peut fixer et officialiser la mémoire; il peut toutefois être effacé, brûlé ou détruit. Ce qui est ici en jeu, sans contredit, c'est la légitimité de la culture écrite vis-à-vis de la pérennité même du papier comme support matériel. Cette antinomie nous oblige alors à nuancer un point que nous avons soulevé plus tôt : à défaut de pouvoir parler, le condamné écrit. Or il s'agit d'une écriture menacée, dont

¹⁷⁰ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 664-665.

le condamné remettra en cause, finalement, la raison d'être. Potentiellement moins durable que la pierre du cachot, le papier est donc soumis à une certaine adversité. Il est dès lors aisé de comprendre que la valeur archivistique et pédagogique du journal intime est frappée d'une incertitude qui, dans l'esprit du condamné, ne peut que persister — ce qui, du coup, renforce la thèse de l'écriture-exutoire comme principal mobile du journal.

Si le condamné ne peut résoudre le doute que ses papiers lui survivront, il sait toutefois qu'il ne survivra pas à son journal. La mort, elle, ne laisse aucun doute. La guillotine l'attend en place de Grève, comme elle y a attendu les autres condamnés qui ont laissé trace de leur passage sur les murs du cachot. Cette ultime certitude est d'ailleurs la grande fatalité du destin du protagoniste, illustrée dans le roman par le motif de l'araignée. Effectivement, l'araignée, métaphore structurante de l'imaginaire hugolien, revendique déjà dans *Le Dernier Jour* sa place en tant que représentation d'une implacable fatalité, tel que l'explique J. Massin :

[...] il n'est pas difficile de retrouver ce phantasme de la mère terrible qui, de l'araignée à la pieuvre, anime tant de mythes hugoliens; l'excitant est de la retrouver ici si naïvement liée aux images mutilatrices qui nous ramènent au spectre terrifiant de la guillotine¹⁷³.

Étant donné la charge symbolique qui, chez Hugo, investit cette figure, le lecteur peut difficilement ignorer la présence de l'araignée, au chapitre XII, dans le cachot réservé aux promus de la *veuve*. D'abord suggéré par métonymie — en lisant les inscriptions sur les murs, le condamné dira : « à côté du nom de Papavoine j'ai arraché une énorme toile d'araignée, tout épaissie par la poussière et tendue à l'angle de la muraille¹⁷⁴ » —, l'animal n'apparaît réellement qu'à la fin du chapitre. C'est lorsqu'il ressent sur son pied le « ventre froid et [l]es pattes velues¹⁷⁵ » de l'araignée qu'il avait dérangée que le condamné revient de son hallucination, peuplée « d'hommes étranges qui portaient leur tête dans leur main gauche, et la portaient par la bouche, parce qu'il

¹⁷³ Jean Massin, *op. cit.*, p. 613.

¹⁷⁴ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 668.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 669.

n'y avait pas de chevelure¹⁷⁶ ». L'araignée ramène ainsi le condamné à la conscience en lui rappelant néanmoins le sort qui l'attend. Le condamné, nous l'avons vu, est prisonnier de l'idée de la mort. Tout son discours, malgré les détours (souvenirs, rêves, angoisses), se résume à une phrase : il va mourir. Irrémédiable fatalité qui revêt la forme d'une hideuse araignée, marquant ainsi une des premières manifestations d'un invariant métaphorique qui connaîtra bien des avatars dans l'œuvre de Hugo.

2.3.4 Un condamné qui calcule

En amont de notre analyse, nous avons posé le postulat qu'il était possible d'étudier *Le Dernier Jour d'un Condamné* et de penser l'univers carcéral à partir des grands principes qui définissent la notion de littératie. Les activités littératiennes du condamné nous permettent effectivement de lire le roman sous différents angles. Par l'écriture, le condamné relate l'épreuve d'oppression corporelle et mentale (et l'espoir d'apaisement) que lui fait subir son incarcération de six semaines. Et par la lecture, il met en évidence la logique graphique de la configuration physique même de sa cellule, laquelle, transformée en cachot-livre, suscite une série de réflexions sur l'écrit et la culture écrite. Le roman reflétera une autre facette de la littéracisation de la prison à travers une troisième activité qui occupera le condamné dans sa cellule. De fait, le chapitre VIII, sorte d'inventaire de la chronologie judiciaire, met en scène le protagoniste s'adonnant au calcul. Aussi ce chapitre confirme-t-il, par-delà la question du cachot, l'ordre littéraire du système judiciaire en tant qu'institution sociale :

Comptons ce qui me reste : Trois jours de délai après l'arrêt prononcé pour le pourvoi en cassation. Huit jours d'oubli au parquet de la cour d'assises, après quoi les *pièces*, comme ils disent, sont envoyées au ministre. Quinze jours d'attente chez le ministre, qui ne sait seulement pas qu'elles existent, et qui cependant est supposé les transmettre, après examen, à la cour de cassation. Là, classement, numérotage, enregistrement; car la guillotine est encombrée, et chacun ne doit passer qu'à son tour. Quinze jours pour veiller à ce qu'il ne vous

¹⁷⁶ *Idem.*

soit pas fait de passe-droit. Enfin la cour s'assemble, d'ordinaire un jeudi, rejette vingt pourvois en masse, et renvoie le tout au ministre, qui renvoie au procureur général, qui renvoie au bourreau. Trois jours. Le matin du quatrième jour, le substitut du procureur général se dit, en mettant sa cravate. — Il faut pourtant que cette affaire finisse. — Alors, si le substitut du greffier n'a pas quelque déjeuner d'amis qui l'en empêche, l'ordre d'exécution est minuté, rédigé, mis au net, expédié, et le lendemain dès l'aube on entend dans la place de Grève clouer une charpente, et dans les carrefours hurler à pleine voix des crieurs enroutés. En tout six semaines. La petite fille avait raison. Or, voilà cinq semaines au moins, six peut-être, je n'ose compter, que je suis dans ce cabanon de Bicêtre, et il me semble qu'il y a trois jours c'était jeudi¹⁷⁷.

La citation est longue, mais elle illustre de façon claire comment, dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, l'institutionnalisation de l'univers juridique passe par l'écrit (*pièces*, ordre d'exécution minuté et rédigé) et peut se lire tel un pur produit de la raison graphique, au sens où l'a solidement défini J. Goody. De fait, tant les opérations ponctuelles de classement, de numérotage et d'enregistrement que le processus dans son ensemble, constitué d'un enchaînement linéaire et diachronique d'étapes successives, ne sont pas sans rappeler les propos de l'anthropologue relativement aux effets de la littératie sur les processus cognitifs et, plus largement, aux effets des représentations graphiques issues des différents modes d'organisation que permet l'écrit (l'alignement, les mises en rangs ou en colonnes, la hiérarchisation) sur la manière de penser et de concevoir les choses. Autrement dit, l'organisation du système pénal et des procédures judiciaires est tributaire d'un habitus littératien, signe d'une littératie incorporée, c'est-à-dire intégrée aux comportements des individus d'une société — ce que démontre d'ailleurs le comportement même du condamné, celui-ci ayant spontanément recours à une structure de pensée des plus littératiennes en procédant au décompte des jours écoulés depuis le prononcé de l'arrêt pour faire le compte du temps restant.

Forts de cette culture littératienne, les agents de l'institution juridique assurent bien du coup la constante circulation de l'écrit dans le roman, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des murs de la prison. L'empire de l'écrit, c'est l'arrêt de mort officiel, que

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 665-666.

la bonne a obtenu pour un sou et qui, au grand désarroi du condamné, se retrouve entre les mains de la petite Marie (chapitre XLIII); ce sont les *pièces* du pourvoi en cassation et l'ordre d'exécution; c'est le procès-verbal qui atteste le transfert du condamné dès son arrivée à la Conciergerie (chapitre XXII); c'est le rouleau de papier que tient à la main l'huissier, « espèce de monsieur en habit noir¹⁷⁸ » qui se présente au condamné accompagné du directeur de la prison afin de lui livrer un message venant du procureur général, soit le rejet du pourvoi, et d'émettre enfin, « sans lever les yeux de dessus son papier timbré¹⁷⁹ », l'ordre d'exécution immédiate de l'arrêt (chapitre XXI).

Au-delà de l'immersion littéraire du protagoniste, il s'agit donc bien ici de la littéracisation du système juridique au grand complet et de la gestion administrative de la criminalité — posture narrative qui actualise, encore une fois, le point de vue voulant que la littérature émerge tant du personnage que du milieu dans lequel celui-ci se trouve. De toute évidence, Hugo aborde dans *Le Dernier Jour*, comme il l'a fait dans *Han d'Islande*¹⁸⁰, la question d'une organisation judiciaire littéracisée, illustration de l'idéologie nouvelle du système pénal au début du XIX^e siècle¹⁸¹. Il ressort en effet de nos lectures que cette situation, contemporaine à la rédaction du roman, est reflétée sur deux plans dans le texte : d'une part en regard de la prison en tant que telle; d'autre part, comme nous l'a fait entrevoir le calcul-inventaire effectué par le condamné, en regard de l'univers juridique envisagé dans son ensemble en tant qu'institution.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 681.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Voir, dans notre analyse du premier roman hugolien, la partie portant sur la royauté comme prolongement du bourreau.

¹⁸¹ Rappelons en effet la mutation que connaît l'univers juridique au tournant du XIX^e siècle, alors que se met peu à peu en place une nouvelle économie du châtement. Conséquemment à l'entrée progressive de la France dans une culture littéraire qui dominera tous les domaines, le système judiciaire s'institutionnalise et se redéfinit, ce qui aura notamment pour conséquence la disparition des supplices dans la révision des méthodes punitives.

2.3.4.1 Littéracisation des établissements pénitentiaires

À travers le récit du condamné, ce que donne à lire *Le Dernier Jour* est, de fait, le portrait d'une prison dont l'économie repose sur des principes correspondant à des représentations graphiques redevables à l'idéologie littératienne. Ainsi le pénitencier possède-t-il son propre fonctionnement, son ordre, sa structure interne — depuis la répartition des cachots jusqu'à l'organisation du temps et des tâches. Il est réglé selon une hiérarchie sociale autonome dans la classification des prisonniers, entre condamnés à mort et forçats, voire entre forçats en titre (ceux qu'on envoie au bagne) et forçats aspirants (ceux qui attendent d'y être envoyés). Le lecteur peut aussi reconnaître cet ordre et cette structure dans certains aspects¹⁸² de l'épisode du ferrement des forçats (chapitre XIII). Il y a certes l'apprêt méthodique des accessoires de la « cérémonie » (chaînes, colliers, habits de toile) et le déroulement par étapes (« après la visite des médecins, la visite des geôliers; après la visite des geôliers, le ferrage¹⁸³ »), mais il y a surtout la disposition très codifiée des forçats dans la cour principale :

La grille de la petite cour se rouvrit. Un gardien fit l'appel par ordre alphabétique; et alors ils sortirent un à un, et chaque forçat s'alla ranger debout dans un coin de la grande cour, près d'un compagnon donné par le hasard de sa lettre initiale. Ainsi chacun se voit réduit à lui-même; chacun porte sa chaîne pour soi, côte à côte avec un inconnu [...]. Quand il y en eut à peu près une trentaine de sortis, on referma la grille. Un argousin les aligna avec son bâton, jeta devant chacun d'eux une chemise, une veste et un pantalon de grosse toile, puis fit un signe, et tous commencèrent à se déshabiller. [...] Quand ils eurent revêtu les habits de route, on les mena par bandes de vingt ou trente à l'autre coin du préau, où les cordons allongés à terre les attendaient¹⁸⁴.

Fait intéressant : si les geôliers et gardes-chiourme sont les gardiens de l'ordre littératien qui régit la prison, ils sont également gardiens d'un ordre quadragésimal, tout aussi inhérent, nous l'avons vu déjà, au régime carcéral des prisonniers.

¹⁸² Nous reviendrons plus longuement sur cette cérémonie du ferrement des forçats dans la prochaine partie, puisqu'elle nous apparaît comme un rituel des plus carnavalesques.

¹⁸³ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 673.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 672.

Effectivement, la logique du carême peut être vue non seulement chez les figures d'autorité (le personnel pénitentiaire), mais encore dans le bagne et les galères (les méthodes punitives¹⁸⁵), suivant une perspective plus large. Il est dès lors aisé de comprendre la portée métaphorique de l'image que suggèrent les cordons allongés au sol, composés de chaînes et de carcans et qui, « développés à terre, figurent assez bien la grande arête d'un poisson¹⁸⁶ ». Le poisson étant bien sûr la seule chair permise en période de carême¹⁸⁷.

En somme, que ce soit par la structure hiérarchique ou l'organisation linéaire, la routine réglée, l'ordre maintenu ou les mises en rangs, tout dans l'économie encadrant la surveillance des prisonniers porte à considérer le pénitencier comme une instance de la littéracisation de la société. Affiliation à la logique goodienne de la pensée graphique dont le panoptique (structure panoptique des prisons inspirée du projet de Jeremy Bentham¹⁸⁸) constituerait d'ailleurs le prolongement, tel que l'expose M. Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*¹⁸⁹ — le panoptique étant sans contredit, même à l'état abstrait, l'ultime manifestation de la notion de littératie infrastructurelle dans le domaine pénitentiaire.

¹⁸⁵ Notons que, sans évoquer l'idée proprement dite du carême, S. Rappaport fait allusion à la dimension religieuse de l'exil des forçats, en rappelant la volonté rédemptrice qui est attribuée à la condamnation au bagne, et qualifie en ce sens le rituel du ferrement, tout comme le parcours du convoi de la chaîne, de long « chemin de croix » (*La Chaîne des forçats. 1792-1836*, Aubier, Éditions Flammarion, coll. « Collection historique », 2006, p. 40). Voir ce qu'il dit du rôle de l'Église (l'aumônier des prisons) lors de la cérémonie du ferrement, et notamment des prêches du départ, au chapitre 2 de son ouvrage (p. 44-51 plus précisément).

¹⁸⁶ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 672.

¹⁸⁷ Ainsi A. Van Gennep dira, dans son *Manuel de folklore français contemporain*, que la « morue et les harengs sont les symboles principaux du Carême » (*Tome premier, III*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947, p. 989).

¹⁸⁸ Voir Jeremy Bentham, *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

¹⁸⁹ Michel Foucault, op. cit., p. 228-264. Rappelons que, partant du projet de J. Bentham, le philosophe engage une réflexion qui élargit le concept architectural à un paradigme social, développé sous l'appellation de panoptisme. En définissant cette notion, Foucault fait appel tant à l'organisation concrète des prisons modernes qu'au modèle abstrait d'une société disciplinaire axée sur la technique de l'observation et de la surveillance — dans le but d'imposer un code de conduite déterminé à un groupe d'individus donné.

Ces différentes observations nous amènent à formuler un autre constat en regard de la gestion administrative de la prison et des prisonniers. En effet, nous remarquons dans le roman des indices de ce que nous pourrions appeler une conséquence de la littéracisation du pénitencier sur ses résidents, soit la déshumanisation des prisonniers. M. Roman dira en ce sens que

la prison est un système qui fonctionne bien, puisqu'un départ est aussitôt remplacé par une arrivée (le friache succède au narrateur, XXIII). Les prisonniers sont ainsi des entités interchangeables. Le système carcéral leur dénie toute individualité [...] ¹⁹⁰.

De toute évidence, cet état de fait nous rappelle un point que nous avons soulevé dans la section réservée à la définition de la littératie. Partant du postulat goodien de ce que l'écrit fait aux grandes institutions sociales, notamment à l'État et à au domaine du droit, il nous est apparu que le développement et l'autonomisation de ces institutions, consécutivement à l'essor de la culture écrite, engendraient un nouveau régime de socialité. Dans la mesure où, d'une part, l'identification des individus par recensement ou enregistrement tout comme la structuration des rapports sociaux, dans une société dominée par la littératie, apportent un autre sens à l'idée d'appartenance de l'homme à sa communauté. Et d'autre part, puisque ces grandes institutions, fortes d'un alourdissement administratif et organisationnel tributaire de l'écrit, deviennent hors de portée du sujet individuel. Dans l'exercice du pouvoir, elles privilégient une vision collective de la société, au détriment du principe d'individualité. Le sujet devient objet; le privé se fond dans le public.

La déshumanisation des prisonniers dans *Le Dernier Jour* serait donc une interprétation de cette perte de la reconnaissance individuelle au profit du collectif dans les civilisations écrites. Ce que dit M. Roman, citée précédemment, de cette situation se reflète dans plusieurs passages du récit, tel au chapitre XXX, dans les paroles du prêtre, qui laissent le condamné complètement indifférent tant elles semblent usées et désabusées. Ainsi écrira-t-il :

¹⁹⁰ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 83.

Ce prêtre est l'aumônier en titre de la prison. Son état est de consoler et d'exhorter, et il vit de cela. Les forçats, les patients sont du ressort de son éloquence. Il les confesse et les assiste, parce qu'il a sa place à faire. Il a vieilli à mener des hommes mourir. Depuis longtemps il est habitué à ce qui fait frissonner les autres [...]. Il est blasé. Probablement il a son cahier; telle page les galériens, telle page les condamnés à mort. On l'avertit la veille qu'il y aura quelqu'un à consoler le lendemain à telle heure; il demande ce que c'est, galérien ou supplicié? et relit la page; et puis il vient. De cette façon, il advient que ceux qui vont à Toulon et ceux qui vont à la Grève sont un lieu commun pour lui, et qu'il est un lieu commun pour eux¹⁹¹.

Si les prisonniers ne sont plus réduits qu'à un simple *lieu commun*, c'est bien là le signe d'une gestion qui tend à homogénéiser les cas particuliers. Une administration dont les conditions sont étroitement délimitées, et répondant à des règles solidement ancrées dans l'héritage de l'écrit (et de la codification écrite). La réflexion suivie de M. Roman à cet effet est des plus justes :

L'au-delà est lui-même géré comme une tâche prévue par la loi : l'aumônier de Bicêtre soliloque et dévide un discours général, « applicable à tout et à tous » (XXX, p. 106). Le flou de ses propos permet au discours d'être réutilisé pour un autre prisonnier (toujours l'interchangeable, toujours le système qui refuse toute individualisation), en même temps qu'il dénonce un office vide de sens à force d'être répété¹⁹².

À la lumière de cette donne, n'est-il pas dès lors possible d'interpréter autrement l'anonymat du condamné dans le roman? Nous avons effectivement dit plus tôt que le condamné, « anonyme singulier qui s'adresse à l'anonyme pluriel¹⁹³ », est confiné dans un statut littéraire, étant avant tout un *Je* sur une feuille de papier. En regard de cette situation d'un protagoniste dont on ne connaît ni le nom, ni l'âge, ni la profession, J. Massin avance, dans sa présentation, l'idée que Hugo laisse ainsi le champ libre à la fantaisie du lecteur :

[...] n'y a-t-il pas là suggestion faite au lecteur d'imaginer à sa guise? À chacun d'inventer *son* Condamné, peut-être... Étrange jeu où le lecteur est convié à devenir complice. [...] Et cette histoire laissée en blanc, celui qui cède à la tentation de l'inventer ne peut la créer qu'à son image et à sa ressemblance¹⁹⁴.

¹⁹¹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 693.

¹⁹² Myriam Roman, op. cit., p. 84.

¹⁹³ Roger Borderie, op. cit., p. 13.

¹⁹⁴ Jean Massin, op. cit., p. 611.

Or, dans le spectre des interprétations possibles, nous serions plutôt tentée de rattacher cet anonymat à la déshumanisation ou perte de l'individualité des prisonniers dans un environnement modulé selon des principes littératiens¹⁹⁵, là où ils sont désormais définis par des catégories schématiques déterminant le groupe auxquels ils appartiennent (condamnés à mort, galériens, forçats en titre ou forçats aspirants). Aussi l'écriture du condamné soulève-t-elle un certain paradoxe : nonobstant l'anonymat, c'est bien un *Je* qui se dresse de toute sa force, ultime rebuffade, devant la machine institutionnelle et littéracisante de l'ordre carcéral, un *Je* qui persiste et signe. Non seulement le condamné refuse de mourir, il semble qu'il ne soit pas plus prêt à faire le deuil de ce qui le caractérise comme un individu ayant une identité propre. Malgré cet acharnement, le plaidoyer du condamné ne peut toutefois que paraître impuissant en comparaison du pouvoir d'influence de la littéracisation pénitentiaire. Sans doute parce que celle-ci s'inscrit dans un mouvement plus large, soit la littéracisation de l'univers juridique dans son ensemble.

2.3.4.2 Littéracisation du système judiciaire

Tel que nous l'a fait comprendre plus tôt le calcul-inventaire du condamné, *Le Dernier Jour* met en évidence, au-delà de la logique littératiennne de l'économie carcérale, l'ordre littératienn d'un système judiciaire institutionnel. Et la configuration narrative du récit réactualisera les grandes composantes de cette gestion administrative de la criminalité et de la pénalité, comme le précise M. Roman :

L'ordre de l'écriture est imposé par le rythme extérieur et mécanique de la condamnation. La construction du récit se révèle très habile en ce qu'elle intègre ainsi naturellement les principaux éléments de la procédure pénale juste avant et après la sentence de mort [...]¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Nous verrons plus tard que le postulat d'*égalité pour tous* de l'idéologie véhiculée par la guillotine participe également de cette mouvance.

¹⁹⁶ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 63.

Il nous a également paru justifié d'établir une étroite corrélation entre l'organisation judiciaire littéracisée, telle que la pose Hugo dans son roman, et l'idéologie nouvelle du système pénal au début du XIX^e siècle, alors que l'appareil judiciaire connaît peu à peu de profonds changements (conséquemment à l'évolution d'une société désormais dominée par la littérature), qui affecteront l'exercice du châtement punitif. Cette métamorphose de l'univers juridique édifiera en ce sens un enjeu de taille de l'institution pénale, soit ce que M. Foucault nommera la « technologie politique du corps¹⁹⁷ » et qu'il définit ainsi :

[...] il peut y avoir un « savoir » du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces qui est plus que la capacité de les vaincre : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps¹⁹⁸.

En cernant de la sorte l'essence même de l'idéologie qui modulera les contours nouveaux de la pénalité moderne, M. Foucault met bien en évidence le principal attrait de cet enjeu, c'est-à-dire la question du pouvoir.

Comme nous l'avons mentionné lors de notre lecture de *Han d'Islande*, le mouvement de littéracisation à l'origine de l'institutionnalisation du système juridique et de la bureaucratisation de l'économie pénale entraînera dans son sillage la suppression des supplices. Volonté d'adoucissement des peines capitales qui marque l'entrée progressive de l'institution juridique dans « l'âge de la sobriété punitive¹⁹⁹ », répondant ainsi au désir de la France du début du XIX^e siècle de s'affranchir de la barbarie des violences encore fraîches de la Révolution. Aussi cette nouvelle « pudeur judiciaire²⁰⁰ » met-elle en jeu une dynamique de pouvoir complexe, en ce que la « douceur pénale²⁰¹ » constituera désormais une « technique de pouvoir²⁰² » inédite, où « l'homme, l'âme, l'individu normal ou anormal sont

¹⁹⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰² *Idem.*

venus doubler le crime comme objets de l'intervention pénale²⁰³ ». Tenants de cette administration paperassière, les juges sont dès lors conduits à juger autre chose que le crime, et le châtiment visera autre chose que le corps du criminel, soit son âme. Bien que la prison, le bagne, les galères ou les travaux forcés se substituent aux supplices, M. Foucault précise toutefois que ces peines du système moderne sont bien physiques : elles portent sur le corps du criminel. Or, elles opèrent autrement que les supplices, dans la mesure où elles chercheront avant tout à porter atteinte à la liberté du condamné, « considérée à la fois comme un droit et un bien²⁰⁴ ». Le corps n'est plus qu'un outil médiateur. Ce qui amène M. Foucault à dire que

les systèmes punitifs sont à replacer dans une certaine « économie politique » du corps : même s'ils ne font pas appel à des châtiments violents ou sanglants, même lorsqu'ils utilisent les méthodes « douces » qui enferment ou corrigent, c'est bien toujours du corps qu'il s'agit — du corps et de ses forces, de leur utilité et de leur docilité, de leur répartition et de leur soumission²⁰⁵.

L'étude du corps dans ce cadre politique et des effets immédiats que produisent sur lui les techniques de pouvoir de la pénalité moderne (bagne, travaux forcés, emprisonnement, etc.) permet ultimement au philosophe de considérer dans la même lignée les établissements pénitentiaires et l'école. Aussi, dans l'idée que nous avançons d'un rapport signifiant entre la prison et la logique littératienne, nous ne pouvons passer outre les propos de M. Foucault à ce sujet. Il y a en effet un prolongement indéniable du système judiciaire dans la constitution des écoles au XIX^e siècle, sur la base de principes communs qui sont, essentiellement, le redressement des corps, la discipline et la surveillance — longue filiation dont l'école

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 33. Dans son ouvrage *La Chaîne des forçats*, S. Rappaport tiendra le même type de propos en regard du ferrement des prisonniers que l'on envoie au bagne — et que Hugo reprend dans un épisode de son roman (chapitre XIII), tel que nous l'avons brièvement vu plus tôt. L'historien dira effectivement que le ferrement « est l'instant où l'État fait passer les forçats vaincus sous ses fourches caudines et où il s'efforce de soumettre les corps rebelles » (*op. cit.*, p. 20). Ajoutant plus loin qu'à chaque étape du ferrement, « l'État ne cesse d'affirmer et de renforcer son emprise sur le corps du criminel vaincu. Le ferrement est l'histoire d'une lente prise de contrôle. » (*Ibid.*, p. 36.)

de réforme constituerait peut-être le point médian²⁰⁶. À travers ce rapprochement, ce que met de l'avant la réflexion de M. Foucault en regard de l'histoire politique du corps, c'est bien la question du rapport dominant/dominé et des relations de pouvoirs, dans les dynamiques sociales impliquant, d'une part, ceux qui *surveillent* et qui *punissent* et, d'autre part, ceux qu'on *surveille* et qu'on *punit* : les prisonniers comme les écoliers (ou les colonisés, les fous, les enfants, etc.). Pour l'ensemble de ces dynamiques, dans le contexte du XIX^e siècle, l'exercice du pouvoir traduit principalement l'idée du corps (re)dressé, corrigé, contrôlé, discipliné. Le corps soumis à un ordre. Et cet ordre — tel qu'on le retrouve dans l'univers juridique et le système pénal moderne, et tel que Hugo l'intègre à la matière de son roman — est un produit de l'idéologie littératiennne.

Cet enjeu de la technologie politique du corps dans l'économie judiciaire moderne, institutionnelle et bureaucratique, trouve une pertinence irréfutable dans le récit hugolien. M. Roman ne dira-t-elle pas que « *Le Dernier Jour d'un Condamné* reflète les mutations de la pénalité au XIX^e siècle, étudiées par Michel Foucault. On s'intéresse désormais à ce qui produit un criminel [...]»²⁰⁷. » Plus que *Han d'Islande*, c'est en effet *Le Dernier Jour* qui illustre le mieux le processus d'adoucissement des peines capitales qui s'engage dès la fin du XVIII^e siècle, dans la mesure où la guillotine condense en elle-même la nouvelle doctrine littératiennne d'une pénalité

²⁰⁶ En ce sens, l'exemple relaté par M. Foucault du règlement proposé par Léon Faucher en 1838 dans son ouvrage *De la réforme des prisons*, visant l'organisation de la Maison des Jeunes détenus à Paris (voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 12-13), est des plus démonstratifs. Et ce, à plusieurs égards : la structure très réglée de la routine quotidienne (lever, périodes de formation et de travail, heure de la prière, etc.); le silence imposé aux jeunes; les déplacements effectués en rang et par ordre; les formations groupées (par divisions) pour les ateliers de travail, les périodes de formation et les temps de récréation; l'enseignement réservé « à la lecture, à l'écriture, au dessin linéaire et au calcul » (*ibid.*, p. 13); le retour des détenus dans les cellules à la fin de la journée, pendant que « les surveillants font la ronde dans les corridors, pour s'assurer de l'ordre et du silence » (*idem*). Non seulement est-il possible de constater que cette proposition de réforme repose sur l'idéologie littératiennne qui se met en place dès la fin du XVIII^e siècle en France, mais encore la description de l'horaire quotidien des détenus montre-t-elle clairement une politique de surveillance pénale qui revêt les traits d'un système scolaire. Curieusement, certains règlements de cette réforme (prières, silence) ne sont pas sans évoquer la logique du carême — peut-être pour rappeler aux jeunes que s'ils sont des élèves, ils sont avant tout des détenus.

²⁰⁷ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 51.

incorporelle. Plus précisément, c'est dans le contexte idéologique de la disparition des supplices qu'apparaîtra la guillotine sur la scène pénale.

Alors que, en 1791, l'Assemblée nationale constituante se penche sur un projet de réorganisation de la justice²⁰⁸ qui refléterait les principes énoncés dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (adoptée le 26 août 1789), la proposition du docteur Guillotin, présentée déjà vers la fin de 1789, répond à un nouveau courant de pensée, imprégné de l'esprit philosophique des Lumières. L'article 1 de cette proposition, plaidant pour un mode d'exécution identique pour tous, repose ainsi sur un précepte d'équité (des crimes et des criminels) : « Les délits du même genre seront punis par les mêmes genres de peines, quels que soient le rang et l'état des coupables²⁰⁹. » Comme la *Déclaration*, la motion de Guillotin veut marquer la fin de l'Ancien Régime et le début d'une ère nouvelle :

Contre l'arbitraire et la confusion de la justice sous l'Ancien Régime, la nouvelle pénalité se veut rationnelle. L'historien Jacques-Guy Petit en résume les principes : « les peines doivent être *humaines* (i.e. modérées), *efficaces*, car *proportionnées* au crime (gradation et rapport entre la nature du crime et celle de la peine); *fixes* et *déterminées* (contre l'arbitraire du passé, les jurés établissent la vérité du fait et les juges ne font que prononcer la peine prévue); *durables* (pour affecter davantage le coupable); *publiques* et rapprochées du lieu du crime ("une terreur salutaire" pour l'exemple et l'instruction du peuple) ». La loi n'émane plus d'un individu, mais de la nation elle-même : édictées par le collectif de la nation, les lois sont justes, égales pour tous et donc publiques²¹⁰.

Soucieux de cette philosophie des temps modernes, le docteur Guillotin, à travers son projet de loi, cherche avant tout à revendiquer l'amélioration des conditions

²⁰⁸ À ce sujet, M. Roman rappellera qu'en « 1791, l'Assemblée constituante entreprend un vaste travail de refonte de la pénalité sous l'impulsion de Le Peletier de Saint-Fargeau » (*ibid.*, p. 36). Bien que les principes humanistes du projet de Le Peletier soient d'abord considérés comme utopistes et irréalistes, les « questions [que le projet] a mises au jour seront pourtant reprises au XIX^e siècle dès la Restauration. Louis XVIII crée, par une ordonnance du 9 avril 1819, la Société royale des prisons, chargées de procéder à une enquête sur les établissements pénitentiaires. » (*Ibid.*, p. 37.)

²⁰⁹ Yannick Beaubatie, *Les paradoxes de l'échafaud. Médecine morale et politique au Siècle des Lumières*, Périgueux, Éditions Fanlac, 2002, p. 43. Ce principe égalitaire explique peut-être autrement l'anonymat du condamné dans le roman. Puisqu'il subira la même peine que tous les autres condamnés à mort, indépendamment de son nom, de son rang social ou de la nature du crime qu'il a commis, l'importance n'est pas dans l'identité du protagoniste ni dans son histoire, qui seront jusqu'à la fin gardées dans l'ombre.

²¹⁰ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 36. L'auteure cite l'ouvrage de J.-G. Petit, *Ces peines obscures. La prison pénale en France. 1780-1875*, Fayard, 1990, p. 47.

d'exécution des condamnés à la peine capitale, en soumettant l'idée d'une forme inédite de mise à mort, conçue sur la base de principes humanitaires. Devant l'Assemblée,

il propose alors, quant à l'exécution du châtiment suprême, l'usage d'une *simple mécanique* propre à abrégier les souffrances des condamnés à mort : c'est donc par compassion, *redoutable* humanité, qu'il évoque, en ce jour, le moyen le plus sûr, le plus rapide, et partant, le moins douloureux, de soustraire à ce monde les gibiers de potence²¹¹...

Ultimement, cette éthique humanitaire et cartésienne (voire littératiennne) se doublera d'une motivation fondée sur les progrès politiques et scientifiques. Ainsi M. Roman résume-t-elle l'apport de la guillotine au contexte social dans lequel elle a été introduite :

Proposée dès 1789 par le docteur Guillotin devant l'Assemblée constituante et construite au printemps de 1792, la « guillotine », comme le peuple la baptise rapidement, participe à l'origine de ce même esprit philanthropique et rationnel qui cherche à adoucir les peines et à substituer la raison à l'arbitraire de l'Ancien Régime. Elle est plus humaine (la mort est instantanée), égalitaire (le supplice est le même pour tous, tandis que sous l'Ancien Régime la décapitation était réservée aux nobles et la pendaison aux gens du commun) et consacre un progrès technique. C'est une « machine », qui associe la Révolution aux progrès de la science, au même titre que le télégraphe, donné à l'Assemblée le 22 mars 1792 par son inventeur l'abbé Chappe²¹².

L'histoire nous rappelle effectivement que par-delà l'héritage sanglant qu'a laissé derrière elle la *machine*, le projet du docteur Guillotin s'appuyait d'abord sur des valeurs bien calculées de pragmatisme et d'efficacité. Outre le principe d'égalité né de la Révolution française (la motion instaure la démocratisation de la mort par exécution²¹³), le discours véhiculé par la guillotine vise essentiellement la suppression du supplice physique des condamnés en en précipitant l'issue. Dans son ouvrage *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, D. Arasse explique de fait

²¹¹ Yannick Beaubatie, *op. cit.*, p. 43.

²¹² Myriam Roman, *op. cit.*, p. 38.

²¹³ De même que l'a souligné précédemment M. Roman, Y. Beaubatie dira que la « peine de mort devient, grâce à [la guillotine], mécanique et égalitaire et les Français accèdent, dans leur totalité, à un honneur réservé aux seuls nobles sous l'Ancien Régime. En ce sens, le 25 avril 1792, jour d'inauguration, répond, d'une certaine façon, à la nuit du 4 août 1789 où, dans l'enthousiasme, s'abolissaient les privilèges et le système féodal... » (*Op. cit.*, p. 54.)

comment la machine impersonnelle, qui se démarque par la vitesse de son exécution, se voulait adoucissante tant pour la victime que pour le bourreau et le public :

[...] à l'origine, l'humanité constitue bien le mérite principal de la proposition de Guillotin. Humanité d'abord à l'égard de la victime, dont elle est censée annuler la douleur en la ramenant, selon l'expression de Michel Foucault, à une sorte de « degré zéro du supplice »²¹⁴.

Aussi est-ce dans cet esprit de compassion, témoignant de « l'avènement de la peine dans la sphère de l'humanisme juridique²¹⁵ », que se loge, de manière subtile certes, l'enjeu central de la notion de technologie politique du corps, telle que développée par M. Foucault. En effet, le rapport au corps du criminel change d'emblée avec la guillotine, qui introduit désormais une distance entre le bourreau et le supplicié. Il n'est plus besoin de toucher directement au corps, mais seulement d'activer une machine. Le bourreau devient un maître de cérémonie, « horloger méticuleux²¹⁶ » et simple exécuteur. La guillotine s'avère ainsi être un outil médiateur entre le bourreau et la victime, et le contact qui entraîne la mort est d'une extrême rapidité :

La mort y est réduite à un événement visible, mais instantané. Entre la loi, ou ceux qui la mettent à exécution, et le corps du criminel, le contact est réduit au moment d'un éclair. [...] Presque sans toucher au corps, la guillotine supprime la vie, comme la prison ôte la liberté, ou une amende prélève des biens. Elle est censée appliquer la loi moins à un corps réel susceptible de douleur, qu'à un sujet juridique, détenteur, parmi d'autres droits, de celui d'exister. Elle devait avoir l'abstraction de la loi elle-même²¹⁷.

Ultime expression tangible de la nouvelle « pénalité incorporelle²¹⁸ » née de l'idéologie d'un système judiciaire littéracisé où disparaît le corps du condamné « comme cible majeure de la répression pénale²¹⁹ », la guillotine porte donc une lourde charge sémantique lorsque Hugo jette les premières lignes de son roman, en

²¹⁴ Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-Flammarion », 1993, p. 22.

²¹⁵ Yannick Beaubatie, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

octobre 1828²²⁰. Autrement dit, le discours hugolien sur la peine de mort et contre la guillotine précisément émerge de ces assises sociohistoriques de l'économie judiciaire moderne, institutionnelle et littéraire. Ce contexte idéologique nous permet bel et bien de mieux comprendre la remarque du condamné en regard notamment de l'humanité et de la douceur qu'on lui témoigne lors de sa toilette, préliminaire à l'exécution :

Tout à coup, l'un des valets m'a enlevé ma veste, et l'autre a pris mes deux mains qui pendaient, les a ramenées derrière mon dos, et j'ai senti les nœuds d'une corde se rouler lentement autour de mes poignets rapprochés. En même temps, l'autre détachait ma cravate. Ma chemise de baptiste, seul lambeau qui me restât du moi d'autrefois, l'a fait en quelque sorte hésiter un moment; puis il s'est mis à en couper le col. À cette précaution horrible, au saisissement de l'acier qui touchait mon cou, mes coudes ont tressailli, et j'ai laissé échapper un rugissement étouffé. La main de l'exécuteur a tremblé. — Monsieur, m'a-t-il dit, pardon! Est-ce que je vous ai fait mal? Ces bourreaux sont des hommes très doux²²¹.

Or, le lecteur devine aisément le ton ironique sur lequel le condamné livre cette réflexion, et nous verrons pourquoi ultérieurement. Il nous apparaîtra évident que Hugo joue avec cette donne idéologique et, à travers l'expérience du condamné, en fait un discours dysfonctionnel qui relance autrement la question de l'ambiguïté de la guillotine — telle que la formule M. Roman en rappelant que

Guillotin ne voulut [...] pas mener à bien la fabrication de la machine qui fut réalisée par le docteur Louis et devint très vite un symbole sanglant et barbare. Comment la mise à mort pourrait-elle constituer un acte d'humanité et manifester un progrès de la raison²²²?

Sous la plume de Hugo, le message social entourant la disparition des supplices et l'adoucissement des peines capitales prendra effectivement un tout autre sens. Comme quoi les législations modernes, en termes judiciaires, n'atteignent peut-être pas les résultats escomptés. Si l'opération de calcul qu'effectue le condamné met de

²²⁰ L'étude de la chronologie de la rédaction du *Dernier Jour* établie par J. Seebacher situe le commencement de l'œuvre au mardi 14 octobre 1828. Voir l'article « Sur la datation du *Dernier Jour d'un Condamné* de Victor Hugo » dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1982, p. 90-94.

²²¹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 707-708.

²²² Myriam Roman, op. cit., p. 39.

l'avant (outre l'habitus littéraire du personnage) la logique graphique de l'organisation pénitentiaire et du système judiciaire en tant qu'institution sociale, de même que l'idéologie littéraire de l'économie pénale dans laquelle s'inscrit la guillotine, il faut rappeler que ces éléments factuels sont intégrés à la matière romanesque en se mêlant aux réflexions du protagoniste. Et là est la force de la littérature : c'est par la voie/x narrative de l'expérience intime que le romancier remettra en cause la légitimité d'un ordre institutionnel.

2.4 La religion

À la fois drame et épopée, le quatrième roman de Hugo réinvente le Moyen Âge et fait de la cathédrale Notre-Dame le décor et le cadre d'une histoire d'amours impossibles. Au centre de cette dynamique : la Esmeralda, jeune bohémienne à la chèvre dont le puissant magnétisme et le pouvoir de séduction font d'elle (et bien malgré elle) un objet de désir fortement investi. Elle éveille la convoitise de Gringoire, le désir charnel du capitaine Phoebus, l'amour de Quasimodo, et déclenche une passion dévastatrice chez l'archidiacre Frollo. Dans ce roman de la fatalité, les amours évoluent en s'enlaçant peu à peu dans la toile de l'Anankè, qui ultimement emprisonne les principaux personnages et relie les destins entre eux, en une succession de fins tragiques.

« *Notre-Dame de Paris*, qui a pour espèce de sous-titre 1482, met en scène non pas le plein d'une époque, mais cette sorte de temps creux qui sépare la fin du Moyen Âge du début de la Renaissance²²³ », dira J. Seebacher dans une introduction au roman. Si nous ne reprenons pas outre mesure les réflexions du critique sur les déplacements historiques qu'opère le romancier dans son récit²²⁴, notre lecture de

²²³ Jacques Seebacher, « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travaillieux de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1045.

²²⁴ Sur ce sujet, voir, outre l'introduction citée précédemment, les chapitres « Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire » et « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* »

l'institution religieuse (ou religion) comme instance quadragésimale et littératiennne prolongera toutefois autrement cette chronotopie à la fois double et oppositionnelle du roman, ce *temps creux* ou entre-deux temporel qui fait se confronter le Moyen Âge et les Temps modernes, les livres de pierre et les balbutiements de l'imprimerie.

En effet, l'étude de la logique quadragésimale inhérente à la religion dans *Notre-Dame de Paris*²²⁵ reflétera le versant temporel qui rattache le récit au Moyen Âge, offrant à lire un portrait sombre et oppressif du christianisme occidental. Parallèlement, l'étude du rapport de l'institution religieuse à la littérature fera ressortir l'autre versant temporel, celui qui annonce les grandes réformes et changements culturels de la Renaissance — les progrès des Temps modernes et les répercussions de l'invention, en 1450, de l'imprimerie par Gutenberg.

2.4.1 Ascétisme et pouvoir oppressif

Notre-Dame de Paris n'est pas seulement un roman au cœur duquel se dressent la cathédrale et ses hautes tours. La question religieuse y est tout aussi dominante, de la première à la dernière page, comme elle a dominé l'histoire médiévale — consécutivement à la montée en puissance de l'Église catholique et de la papauté de Rome en Occident. Expression de l'empire qu'exerçait alors le christianisme sur toute l'Europe, le roman pose le fait religieux telle une loi, une institution de pouvoir dont, ici encore, le poids oppressif rappelle (en les dévoyant de leur sens originel) les valeurs restrictives, privatoires et mortifiantes du carême. Dans son ouvrage *Victor Hugo : Espace et Politique*, F. Laurent dira en ce sens que le roman « brosse un

dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 155-166 et 185-202.

²²⁵ Précisons qu'il ne s'agit pas ici de simplement confondre religion et carême. Bien que celui-ci ait été institué par les clercs latinistes responsables du calendrier liturgique chrétien, cette donne ne modifie en rien notre lecture critique de la vision hugolienne quant à la question institutionnelle. Le roman (où il n'y a pas de carême à proprement parler) véhicule une image dévalorisante de la religion, qui — comme les autres grandes institutions chez Hugo — met en avant une logique singulière du carême, en n'en reprenant que les valeurs ascétiques.

tableau particulièrement sinistre de l'institution catholique, religion d'État et instrument de mort entièrement livrée à l'arbitraire des puissants²²⁶ ». Cette logique quadragésimale s'observera d'abord chez les personnages représentant d'importantes figures religieuses, soit le prêtre (l'archidiacre Frollo) et la pénitente (la recluse de la Tour-Roland). Figures religieuses, ces deux personnages sont également des figures (voire des faces) de carême.

2.4.1.1 Frollo et le refoulement des passions

Au moment où se déroule l'histoire, l'archidiacre Frollo a environ trente-six ans. Malgré son âge, il apparaît sous des traits vieillis, marqués notamment d'une calvitie prématurée. Lorsque le lecteur fait la connaissance de ce personnage, au chapitre III du livre deuxième, celui-ci arbore un air triste et soucieux qui évoque les regrets de la vieillesse et contraste avec l'éclat de son regard. Le prêtre, alors mêlé aux passants regroupés sur la place de Grève pour contempler la bohémienne, semble en effet porter une lourde croix :

Parmi les mille visages que cette lueur teignait d'écarlate, il y en avait un qui semblait plus encore que tous les autres absorbé dans la contemplation de la danseuse. C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. Cet homme, dont le costume était caché par la foule qui l'entourait, ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans; cependant il était chauve; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris; son front large et haut commençait à se creuser de rides; mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde. Il les tenait sans cesse attachés sur la bohémienne, et tandis que la folle jeune fille de 16 ans dansait et voltigeait au plaisir de tous, sa rêverie, à lui, semblait devenir de plus en plus sombre. De temps en temps un sourire et un soupir se rencontraient sur ses lèvres, mais le sourire était plus douloureux que le soupir²²⁷.

Le lecteur comprend vite que ce douloureux sourire, ces soupirs et cet air grave dissimulent tant bien que mal la passion de Frollo pour la Esmeralda. Les nombreuses années de réclusion dans les mœurs austères de l'état ecclésiastique ont rempli

²²⁶ Franck Laurent, *op. cit.*, p. 195.

²²⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 61-62.

l'archidiacre d'une profonde amertume que la science, comme l'éducation de son jeune frère, Jehan, et de Quasimodo, n'a pas réussi à adoucir. Personnage par excellence de l'abstinence, du refoulement et des mortifications tant physiques que morales, Frollo est, dans le roman, l'expression ultime des privations du carême. En vertu de l'interdit que lui imposent le dogme religieux et sa vocation de prêtre, il se voit contraint d'étouffer en lui le désir charnel qu'il éprouve pour la jeune bohémienne. Le narrateur expliquera ainsi que, depuis l'apparition de la Esmeralda dans les environs de la cathédrale,

il redoublait de sévérité et n'avait jamais été plus exemplaire. Par état comme par caractère il s'était toujours tenu éloigné des femmes, il semblait les haïr plus que jamais. Le seul frémissement d'une cotte-hardie de soie faisait tomber son capuchon sur ses yeux²²⁸.

Aussi cherchera-t-il à faire émettre un édit défendant aux zingari de se produire en spectacle sur la place publique, tout comme il fouillera les archives de l'officialité, s'intéressant aux cas de sorciers et sorcières condamnés à mort pour complicité maléfique avec des bêtes. Le contrôle que l'archidiacre tente d'exercer sur ses pulsions libidinales traduit bien le poids oppressif de sa condition d'homme d'Église et les restrictions que celle-ci lui impose. « [C]loîtré et comme muré dans ses livres, avide avant tout d'étudier et d'apprendre²²⁹ », Frollo est également cloîtré dans son corps désirant. Or, nous verrons ultérieurement que ses tentatives pour réprimer ses passions seront vaines, et que le feu dévorant ses entrailles sera à l'origine de sa damnation.

2.4.1.2 La pénitence de la recluse

Il y a indéniablement des liens qui, dans le roman, unissent le personnage de l'archidiacre à celui de la recluse. Comme le prêtre, la recluse est murée. Mais alors que le premier est cloîtré dans ses études et dans sa chair, la seconde s'est

²²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²²⁹ *Ibid.*, p. 116.

volontairement vouée, depuis la disparition de sa fille quinze ans auparavant, à faire pénitence dans la Tour-Roland — « cette tombe anticipée²³⁰ », léguée « à perpétuité [...] aux femmes affligées, mères, veuves ou filles, qui auraient beaucoup à prier pour autrui ou pour elles, et qui voudraient s'enterrer vives dans une grande douleur²³¹ ».

Comme le prêtre, la recluse incarne une figure religieuse. Le cheminement de celle que l'on appelle aussi la sachette, quelques fois sœur Gudule, et qui se nomme en fait Paquette la Chantefleurie²³², présente effectivement plusieurs caractéristiques appartenant à la Marie-Madeleine des évangiles²³³. Du temps qu'elle était jeune femme de mœurs légères, méprisée et montrée du doigt dans les rues, Paquette apparaît un dimanche à l'église portant au cou une croix d'or, signe de son repentir futur. En adoration devant sa petite Agnès (peut-être nommée Agnès, sainte des jeunes filles vierges, en guise d'acte de repentance, en contrepoint de sa vie dissolue et légère), elle lui baise constamment les pieds, geste qui bien sûr rappelle celui de Marie-Madeleine posant son visage sur les pieds de Jésus à la descente de la croix²³⁴. Au lendemain de l'enlèvement de l'enfant, l'ancienne courtisane abandonne tout et se convertit au renoncement, à la pénitence, suivant deux scènes traditionnellement

²³⁰ *Ibid.*, p. 152.

²³¹ *Idem.*

²³² Notons la signification du nom Paquette dans la logique quadragésimale du personnage. A. Van Gennep nous rappelle en effet que, dans le Midi provençal et languedocien, le Dimanche de Quasimodo, puisqu'il clôt le cycle de Pâques dans le folklore populaire, était aussi appelé *Pasquetos*, *petites Pâques* ou *Pasquo clauso*, *Pâques closes*. Ce jour-là, dans l'Ardèche, on *faisait pasquette* (ou *pascade*), c'est-à-dire que l'on confectionnait un repas commun à base d'œufs cuisinés de différentes façons. Terminant le cycle pascal, Pâquettes était également le dernier jour pour se confesser. Voir Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 1408-1410.

²³³ Au sujet de ce rapprochement, nous référons le lecteur à l'étude de D. Gleizes, « Paquette la Chantefleurie, Marie-Madeleine de la déréliction? La représentation des "Vanités" dans *Notre-Dame de Paris* », dans A. Montandon et M. Geoffroy (dir.), *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 1999, p. 241-255. Outre la signification du nom Paquette, la référence à sainte Gudule, patronne de Bruxelles, prolonge autrement le caractère religieux du personnage. Comme le fait d'ailleurs le nom de la sachette, évoquant une congrégation de pauvres femmes établies rue du Cimetière-Saint-André au XIII^e siècle et qui, à l'imitation des Frères de la Pénitence de Jésus-Christ, portaient le sac en guise de vêtement. Voir J. Seebacher, « Notes et variantes », note 1 (p. 208), dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 1163-1164.

²³⁴ Nous verrons dans la partie suivante comment la Esmeralda, qui s'avère être la petite Agnès jadis enlevée par les égyptiennes, rejoint la mère dans cette identification mythique, se transformant peu à peu, jusqu'à la fin du roman, en figure christique.

associées à Marie-Madeleine : on retrouve « sa croix d'or accrochée à la croix de pierre dans la culture où se fait la foire²³⁵ » et, plus tard, on l'aperçoit « passer sur le chemin de Paris, marchant pieds nus sur les cailloux²³⁶ ». Paquette la Chantefleurie devient alors la recluse de la Tour-Roland, et dans sa cellule, ayant comme seule ouverture au monde « une étroite lucarne ogive, fermée de deux barreaux de fer en croix²³⁷ », elle prie jour et nuit devant le petit soulier de satin rose brodé d'or et d'argent, sainte relique de sa fille, suspendu au mur tel un crucifix. Lorsque, au chapitre III du livre sixième, les trois bourgeoises passent successivement leur tête par la lucarne de la Tour pour observer la recluse, les références religieuses sont encore présentes :

Ce grand silence, cette grande douleur, ce grand oubli où tout avait disparu hors une chose, leur faisaient l'effet d'un maître-autel de Pâques et de Noël. Elles se taisaient, elles se recueillaient, elles étaient prêtes à s'agenouiller. Il leur semblait qu'elles venaient d'entrer dans une église le jour de Ténèbres²³⁸.

Triple référence au Christ : sa naissance (Noël), sa mort (jour de Ténèbres) et sa résurrection (Pâques), dont les deux dernières sont marquées par la présence même de Marie-Madeleine. Aussi la recluse se trouve-t-elle à vivre ces trois événements avec sa fille, puisqu'en découvrant à la fin la véritable identité de la Esmeralda, elle assiste en quelque sorte à la résurrection de son enfant, qu'elle croyait morte. L'attitude d'humilité et de supplication de la recluse, douloureusement cramponnée au corps de sa fille au moment de la pendaison, reflète d'ailleurs toujours la représentation de Marie-Madeleine au pied de la croix. Comme celle-ci accède à la spiritualité par le Christ, la recluse accède à la religion et à la piété à travers sa fille, la Esmeralda.

Enfin, comme le prêtre, la recluse fait carême — au figuré. Murée dans sa cellule, elle « ne vi[t] que de ce que la pitié des passants dépos[e] de pain et d'eau sur le rebord de sa lucarne²³⁹ ». Tout son corps porte le poids de sa pénitence, évoque les

²³⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 162.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 152.

²³⁸ *Ibid.*, p. 164-165.

²³⁹ *Ibid.*, p. 152.

privations et les mortifications du carême — tel qu'en témoigne cette description que fait le narrateur de l'image s'offrant au regard des trois bourgeoises à la galette :

Sur la dalle nue qui en formait le sol, dans un angle, une femme était assise ou plutôt accroupie. Son menton était appuyé sur ses genoux, que ses deux bras croisés serraient fortement contre sa poitrine. Ainsi ramassée sur elle-même, vêtue d'un sac brun qui l'enveloppait toute entière à larges plis, ses longs cheveux gris rabattus par devant tombant sur son visage le long de ses jambes jusqu'à ses pieds, elle ne présentait au premier aspect qu'une forme étrange, découpée sur le fond ténébreux de la cellule, une espèce de triangle noirâtre, que le rayon de jour venant de la lucarne tranchait crûment en deux nuances, l'une sombre, l'autre éclairée. [...] À peine sous ses cheveux répandus jusqu'à terre distinguait-on un profil amaigri et sévère; à peine sa robe laissait-elle passer l'extrémité d'un pied nu qui se crispait sur le pavé rigide et gelé. Le peu de forme humaine qu'on entrevoyait sous cette enveloppe de deuil faisait frissonner²⁴⁰.

La nature quadragésimale du personnage se manifeste tant dans la maigreur ascétique de ce corps crispé et replié sur lui-même que dans sa posture de prière. Les yeux fixés sur le petit soulier qui lui tient lieu de crucifix et les mains jointes, la recluse est en effet réfugiée dans une immobilité et un silence si profonds que l'une des bourgeoises dira à ses comparses : « Ne la troublons pas [...] elle est dans son extase, elle prie²⁴¹. » La vocation particulière de cet espace que le peuple appelle *Trou aux rats* — traduction pittoresque de l'inscription « TU, ORA. » gravée au-dessus de la lucarne et qui, en vérité, signifie « Toi, prie. » — confèrera au personnage un caractère sacré. « Car ces sortes de femmes étaient redoutées [...]. On ne s'attaquait pas volontiers alors à qui priait jour et nuit²⁴² », dira en ce sens le narrateur.

2.4.1.3 Le dogme, la loi, l'officialité

La logique quadragésimale qui définit les contours de la religion catholique dans *Notre-Dame de Paris* ne s'observe pas qu'à travers l'archidiacre et la pénitente.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 163-164. Mentionnons que la chevelure longue et défaite est également un trait qui entre dans la composition de la représentation traditionnelle de Marie-Madeleine. N'est-ce pas avec ses longs cheveux que celle-ci essuie les pieds du Christ?

²⁴¹ *Ibid.*, p. 164.

²⁴² *Ibid.*, p. 172.

Il est également possible de sentir la lourdeur de la domination du christianisme dans le roman à partir des personnages qui se posent en rapport d'opposition ou de transgression avec cette grande institution, soit Quasimodo et la Esmeralda²⁴³. De par sa monstruosité, stigmate d'emblée considéré, suivant les préceptes de l'Église, comme une punition de Dieu, le bossu sera dès la naissance marqué par une certaine forme d'exclusion. De même, l'altérité culturelle de la bohémienne, qui se double d'une altérité religieuse (les égyptiens constituaient un peuple excommunié et condamné par le pape à l'errance), entraînera sa marginalisation sociale, servant du coup les accusations de sorcellerie qui seront portées contre elle.

Le statut transgressif de ces personnages illustre donc autrement le poids oppressif de l'institution religieuse et nous ramène à la question du pouvoir. Effectivement, si la religion chrétienne occidentale fait office de système de référence dans le roman — en vertu duquel tout ce qui ne respecte pas le dogme est considéré comme dérogatoire et antithétique au christianisme —, elle s'y impose avant tout en qualité de loi. L'exemple du procès que subit la Esmeralda, aux trois premiers chapitres du livre huitième, est ici des plus probants. Dans cet épisode, l'institution religieuse est érigée en instance judiciaire, sous la forme de l'officialité. Puisqu'il s'agit d'un cas d'accusation de sorcellerie, le procès sera de fait mené au Palais de Justice par la magistrature de la ville de Paris, en présence de l'évêque, de l'official et de Frollo lui-même. Aussi l'épisode donne-t-il lieu à une démonstration assez conforme de la façon dont se déroulaient, au Moyen Âge, les procès de sorcellerie menés par des juridictions ecclésiastiques : Djali sera appelée à la barre comme témoin et complice de magie maléfique, et la Esmeralda sera torturée afin d'avouer des méfaits qu'elle n'a jamais commis, dont celui d'avoir assassiné le capitaine Phœbus.

²⁴³ Le bossu et la bohémienne feront l'objet d'une étude approfondie dans la prochaine partie de notre thèse, puisqu'ils appartiennent à la catégorie des personnages carnavalesques que nous pouvons lire dans les premiers romans hugoliens. Si leur statut transgressif par rapport à l'ordre quadragésimal que pose le roman s'inscrit dans la logique carnavalesque du récit, nous l'évoquons ici dans l'unique but de démontrer l'empire de l'institution religieuse.

Par le recours à la question, l'officialité revêt manifestement l'habit de l'Inquisition, renforçant ainsi la nature oppressive de son autorité. Mais ce n'est pas tout ce qui définit l'institution religieuse dans le déroulement du procès. Instance judiciaire, elle sera aussi instance administrative : « Les sergents du bailli du Palais se rangèrent d'un côté, les prêtres de l'officialité de l'autre. Un greffier, une écritoire et une table étaient dans un coin²⁴⁴. » Le procès de la Esmeralda s'inscrit dans une mécanique bien réglée, calculée et dont l'issue est déterminée d'avance. L'officialité relève d'un système juridique dont la gestion passe notamment par l'écrit, et qui se fonde sur un ordre littératien auquel prendra part la pratique même de la question.

Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, M. Foucault dira en effet que la torture

a sa place stricte dans un mécanisme pénal complexe où la procédure de type inquisitorial est lestée d'éléments du système accusatoire; où la démonstration écrite a besoin d'un corrélatif oral; [...] où il s'agit en somme de faire produire la vérité par un mécanisme à deux éléments — celui de l'enquête secrètement menée par l'autorité judiciaire et celui de l'acte accompli rituellement par l'accusé. Le corps de l'accusé, corps parlant et, si besoin est, souffrant, assure l'engrenage de ces deux mécanismes [...]. On peut à partir de là retrouver le fonctionnement de la question comme supplice de vérité. D'abord la question n'est pas une manière d'arracher la vérité à tout prix; ce n'est point la torture déchaînée des interrogatoires modernes; elle est cruelle certes, mais non sauvage. Il s'agit d'une pratique réglée, qui obéit à une procédure bien définie; moments, durée, instruments utilisés, longueur de cordes, pesanteur des poids, nombre de coins, interventions du magistrat qui interroge, tout cela est, selon les différentes coutumes, soigneusement codifié. La torture est un jeu judiciaire strict²⁴⁵.

La logique quadragésimale que met en l'avant l'institution religieuse s'accompagne donc d'une logique littératienne. Cet état de fait s'observe non seulement dans l'épisode du procès de la Esmeralda, mais encore dans l'ensemble du roman.

²⁴⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 222.

²⁴⁵ Michel Foucault, op. cit., p. 50-51. Notons que, en montrant comment la pratique de la question s'inscrit dans une mécanique judiciaire strictement réglée et obéissant à un ordre littératien bien défini, ces propos de Foucault montrent également comment le corps de l'accusé est, dans une dynamique de forces opposées, porteur d'une certaine forme d'oralité — ici surtout dans la dimension linguistique (l'oral, la parole) de la notion. C'est un « corps parlant » qui véhicule un discours, soit le « corrélatif oral » pouvant assurer l'efficacité de la procédure judiciaire. Ce détail n'est pas sans intérêt, car il consolide le lien rattachant le personnage de la Esmeralda (plus particulièrement son corps) et la logique de l'oralité, tel que nous l'étudierons dans la prochaine partie.

2.4.2 Religion et culture écrite

Si la question religieuse parcourt *Notre-Dame de Paris* de bout en bout, celle de l'écrit, plus précisément de la littérature, y est tout aussi présente, se rattachant à la première. Le christianisme, en particulier au Moyen Âge, n'a-t-il d'ailleurs pas toujours été indissociable de la culture écrite? Nous avons effectivement vu au chapitre précédent que, depuis la canonisation des textes religieux, les activités savantes d'écriture et d'interprétation des textes bibliques étaient exclusives à l'élite cléricale. Les scribes et les prêtres, gardiens des idéologies et médiateurs entre Dieu et les hommes, ont ainsi pendant des siècles détenu le monopole tant sur l'enseignement de l'écriture et de la lecture que sur le contenu même du discours religieux, dont ils contrôlaient l'interprétation et la transmission. Cette situation d'une littérature restreinte a investi les titulaires du savoir religieux d'un immense pouvoir dans la société, alimentant la puissance de l'Église²⁴⁶. Le christianisme occidental est *a priori* une religion de l'écrit : posture qui se manifeste dans ses idéologies et ses enseignements, certes, mais également dans la masse des productions matérielles destinées à faire rayonner cette grande institution. Et Hugo, dans son roman, ne manquera pas de le rappeler.

²⁴⁶ Sur ce sujet, nous référons le lecteur au chapitre « Le pouvoir et le livre » dans *Pouvoirs et savoirs de l'écrit* de J. Goody (*op. cit.*, p. 217-233), de même qu'aux deux premiers chapitres (« Une révolution méconnue » et « La première phase des changements ») de *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* d'E. L. Eisenstein (Paris, Éditions La Découverte, coll. « Hachette Littératures », 1991, p. 19-59). En regard de cette situation d'une littérature restreinte au Moyen Âge, nous aimerions porter à l'attention du lecteur l'allusion que fait E. L. Eisenstein aux stationnaires laïques qui, au cours du XII^e siècle, ont soustrait aux copistes monastiques une partie de la production de la matière écrite, soit celle destinée aux maîtres et étudiants des universités (voir notamment *ibid.*, p. 27-28). L'activité littéraire d'élaboration des livres n'était donc pas totalement exclusive à l'élite ecclésiastique. Or, l'essor des stationnaires ne s'est produit que dans les villes universitaires et autres centres urbains — « où l'on multipliait les copies à un rythme rapide pour répondre aux besoins particuliers des établissements » (*ibid.*, p. 27) —, laissant à l'Église la part du monopole quant aux usages et à l'enseignement de l'écrit, et l'exclusivité en ce qui a trait aux pratiques littéraires de nature cléricale.

2.4.2.1 Le monument et le livre

Le livre est une métaphore constante chez Hugo. Le livre en général et le livre en particulier. Le livre comme acte politique, social ou littéraire, et celui qu'il est à même d'écrire. Aux yeux de l'écrivain, les livres sont des monuments, comme les monuments sont des livres — ambivalence que reflète le titre de son quatrième roman : *Notre-Dame de Paris*, c'est à la fois le monument architectural et le monument littéraire. Cette rencontre n'est pas en soi anodine. Avant de faire l'objet d'un roman hugolien, la cathédrale Notre-Dame pouvait déjà être considérée comme un grand livre de pierre, traduisant l'importance de l'écrit dans l'univers du christianisme occidental.

Tel que nous avons eu l'occasion de le voir jusqu'ici, notamment en examinant la configuration architecturale de la prison dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, il est possible de mesurer la portée de la littératie par-delà l'écriture proprement dite. L'emprise de la culture écrite peut en effet créer chez l'être humain un habitus littérarien qui conditionnera la mise en forme de son environnement spatial et physique, et même son rapport au monde. Ce postulat privatien²⁴⁷ d'un capital littérarien incorporé explique l'influence des diverses représentations de la pensée graphique (l'alignement, les mises en rangs ou en colonnes, la hiérarchisation) tant sur certaines productions matérielles (le livre, la bibliothèque) que sur l'organisation infrastructurelle (la géométrie urbaine) et les constructions architecturales des sociétés littéracisées.

Dans sa présentation à l'ouvrage *Pouvoirs et savoirs de l'écrit* de J. Goody, J.-M. Privat soulève en ce sens l'exemple du phénomène de l'architecture gothique, tel que revisité par l'historien de l'art E. Panofsky²⁴⁸ :

²⁴⁷ Rappelons que cette idée d'un habitus littérarien, rattachée à la notion de littératie infrastructurelle, a été développée par J.-M. Privat à la lumière des propos de J. Goody en regard d'une littératie élargie (et particulièrement des effets de la littératie sur les processus cognitifs).

²⁴⁸ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Les qualités heuristiques des thèses « goodiennes » conduiraient encore à se demander si la culture littéraire ne peut se manifester *stricto sensu* que dans le champ des pratiques langagières ou bien si elle est un système structuré et structurant de rapports au monde qui se transpose quasi nécessairement à des univers connexes quoique non « écrits ». Erwin Panofsky (et Pierre Bourdieu) n'ont-ils pas esquissé naguère la démonstration de ce transfert à partir de l'exemple des écrits scolastiques qui donnent forme au style de l'architecture gothique²⁴⁹?

Le rapprochement est de fait des plus justifiés. L'entière réflexion de Panofsky consiste justement à évaluer comment « l'habitude mentale produite par la scolastique primitive et classique peut avoir affecté l'architecture gothique primitive et classique²⁵⁰ ». Concordance chronologique et spatiale qui, selon l'historien, résulterait d'une véritable relation de cause à effet, dans la mesure où la doctrine de Thomas d'Aquin (*Somme théologique*) avait grandement imprégné l'esprit occidental de l'époque (XIII^e siècle) en exerçant un monopole sur l'éducation. La logique scolastique, construite à partir des principes de la classification des connaissances (divisions et subdivisions), de la clarification et de l'organisation lettrée, se refléterait donc sur les plans des églises gothiques, divisés en parties homologues et manifestant un souci de symétrie et de parallélisme. Il s'agit d'une transposition graphique ou, pour reprendre le terme de J.-M. Privat, d'un *transfert* dans le monde architectural d'un système (de pensée et d'écriture) méthodique issu de la culture savante, faisant de la cathédrale une forme de littérature en trois dimensions.

Considérée par certains comme « le personnage principal du roman²⁵¹ », par d'autres comme le lieu d'une érudition scientifique que se plaît à déployer Hugo ou, tout simplement, comme un opérateur de narrativité, la cathédrale dans *Notre-Dame de Paris* participe selon nous de la logique littéraire qui structure le récit, en réitérant l'idée que ce monument architectural serait un immense livre de pierre. Les longues descriptions du narrateur, au chapitre I du livre troisième, abondent dans ce

²⁴⁹ Jean-Marie Privat, « Présentation », dans Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 14-15.

²⁵⁰ Pierre Bourdieu, « Postface », dans Erwin Panofsky, op. cit., p. 137.

²⁵¹ Paul Zumthor, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. III.

sens. Notre-Dame, œuvre magistrale de l'institution religieuse, est le point de rencontre de plusieurs siècles d'histoire. Genre intermédiaire entre le style roman et le style gothique, « [c]'est un édifice de la transition²⁵² », dira le narrateur. Elle « exprim[e] une nuance de l'art qui serait perdue sans [elle]²⁵³ ». Aussi ce métissage architectural, historique et culturel s'offre-t-il à lire sur la cathédrale comme sur les pages d'un grand livre :

Chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l'histoire du pays, mais encore de l'histoire de la science et de l'art. [...] Cette église centrale et génératrice est parmi les vieilles églises de Paris une sorte de chimère; elle a la tête de l'une, les membres de celle-là, la croupe de l'autre; quelque chose de toutes²⁵⁴.

Livre de pierre, la cathédrale est donc également une archive. Gardienne de la trace des réalisations humaines, dépositaire d'une mémoire collective²⁵⁵. En filant la métaphore, nous pourrions même dire que la cathédrale est une sorte de palimpseste, portant sur elle

les entassements que font les siècles, le résidu des évaporations successives de la société humaine; en un mot, des espèces de formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre²⁵⁶.

Or, sur ce parchemin particulier, les nouveaux textes n'effacent jamais complètement ce qui a déjà été écrit.

Tant la constitution extérieure de la cathédrale concilie différentes caractéristiques du livre, la configuration interne répond aussi à une logique littéraire : « Quelle que soit l'enveloppe sculptée et brodée d'une cathédrale, on retrouve toujours dessous, au moins à l'état de germe et de rudiment, la basilique

²⁵² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 94.

²⁵³ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Les réflexions du narrateur nous rappellent ainsi les propos de J. Goody sur le rôle que joue la littérature dans la fixation et la préservation des savoirs humains. Si J. Goody privilégie en ce sens l'importance de l'écrit papier et des archives, cette perspective peut tout autant éclairer notre compréhension de Notre-Dame, du moment où celle-ci est envisagée comme un livre. Nous reviendrons plus tard sur cette particularité de la cathédrale.

²⁵⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 95.

romaine. Elle se développe éternellement sur le sol selon la même loi²⁵⁷. » Cette loi intrinsèque est celle de la cohérence et du calcul dans les lignes et les contours, la loi de l'ordre et de l'unité : à la base de « la prodigieuse variété extérieure de ces édifices²⁵⁸ », le « tronc de l'arbre est immuable²⁵⁹ ». En somme, la cathédrale, cette « vaste symphonie en pierre²⁶⁰ », est le fruit d'un « art venu de lui-même, logique et bien proportionné²⁶¹ », où tout se tient.

2.4.2.2 Frolo, savant lettré (et sorcier)

Il n'y a pas que la cathédrale qui, dans *Notre-Dame de Paris*, contribue à véhiculer la logique littéraire qui définit l'institution religieuse. L'archidiacre Frolo, homme d'Église et savant lettré, est également porteur de valeurs issues de la culture écrite. À la lumière de ce que nous avons dit précédemment du personnage, nous pourrions d'ailleurs aisément affirmer que Frolo est l'expression ultime de l'alliance carême/littérature inhérente à la religion dans le roman. C'est déjà ce que nous fait deviner son langage corporel « quand il pass[e] lentement sous les hautes ogives du chœur, majestueux, pensif, les bras croisés et la tête tellement ployée sur la poitrine qu'on ne vo[it] de sa face que son grand front chauve²⁶² ». Cette posture austère et grave du prêtre, qui est posture de la prière ou de la pénitence, n'est-elle pas également la posture du lecteur ? L'une et l'autre reposent en effet sur des comportements similaires : l'attitude de recueillement, la méditation, la tête inclinée

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Ibid.*, p. 123. Pour un exemple probant de relation que peut établir une œuvre romanesque entre la littérature et le carême, nous nous plaisons ici à évoquer la fin du chapitre IV de *L'Assommoir* de Zola, où Coupeau, ouvrier analphabète, refuse de profiter de sa convalescence pour apprendre à lire : « le forgeron s'était offert pour lui montrer, mais l'autre l'avait envoyé dinguer, en accusant la science de *maigrir* le monde. Cela avait presque fâché les deux ouvriers; ils allaient chacun de son côté. » (*L'Assommoir*, dans *Œuvres complètes illustrées de Émile Zola*, t. 7, 1, Paris, Eugène Fasquelle, 1906, p. 133.) Nous soulignons.

vers l'avant (la plupart du temps). Et comme celui qui prie, le lecteur — particulièrement le lecteur de romans²⁶³ — est plongé dans la solitude et le silence.

F. Furet et J. Ozouf, dans leur ouvrage *Lire et écrire*, expliqueront bien que cet habitus de lecture, que nous reconnaissons dans l'acte de prière, non seulement relève de la culture littéraire, mais en est le produit :

C'est à travers la conquête de l'écriture que la lecture elle-même se trouve transformée, et peut devenir silencieuse, intérieure, individuelle. Seule, la démocratisation de l'art d'écrire ouvre la voie à un type de rapport nouveau avec le monde social et naturel, et transforme à son tour les conditions de la lecture. [...] C'est ce grand silence à l'intérieur duquel l'individu s'aménage une sphère privée et libre²⁶⁴.

Si, en ce sens, la posture du prêtre, lorsque nous la rapprochons de celle du lecteur, nous apparaît d'emblée appartenir à l'univers de la littératie, nous croyons qu'il serait possible de renforcer le croisement carême/littératie en élargissant le parallèle à la posture du calculateur. De fait, l'individu qui prie est d'abord silencieux. Mais parfois il murmure. Et en cela, il se rapproche tant du lecteur que du calculateur mental. Les réflexions de D. Blanc en regard du murmure de l'intelligence et du mystère qui enveloppe le savoir-calculer, de même que sur la proximité entre l'attitude du compteur illettré et celle du penseur, pourraient donc à notre avis éclairer autrement la dimension littéraire de l'habitus de la prière²⁶⁵. L'anthropologue, dans son

²⁶³ Sur la différence entre l'art du conte et l'activité de lecture romanesque, W. Benjamin dira effectivement : « Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur. (Car, même quand on lit un poème, on est tenté de lire à haute voix pour un auditeur éventuel.) » (*Rastelli raconte... et autres récits* suivi de *Le narrateur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995 [1987], p. 167.)

²⁶⁴ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 358. Notons la distinction à faire entre l'activité même de la lecture, qui est solitaire et individuelle, et ce que l'on a dit déjà des effets de la littératie sur les grandes institutions, soit (entre autres) la dépersonnalisation ou désindividualisation du sujet. Nous avons vu que les grandes institutions, fortes d'un alourdissement administratif tributaire de l'écrit, en arrivent à devenir hors de portée du sujet individuel. Dans l'exercice du pouvoir, elles privilégient alors une vision collective de la société, au détriment du principe d'individualité. Nous avons pu observer ce phénomène de la perte de la reconnaissance individuelle au profit du collectif lors de notre analyse de la littératisation des établissements pénitentiaires dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*.

²⁶⁵ Tel que nous l'avons souligné dans la section consacrée à la notion de littératie, les travaux de D. Blanc démontrent que la pratique du calcul (et notamment du calcul mental) n'est pas exclusive aux sociétés littéraires : elle s'observait déjà avant le développement de la culture écrite dans les sociétés occidentales, entre autres dans le domaine de l'économie marchande, où les commerçants

article « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », nous rappelle effectivement à quel point l'opération du calcul mental peut sembler

ambiguë : elle peut aussi désigner autre chose, au-delà du simple calcul. En effet, la confusion est immédiatement faite, dans la bouche de celui qui évoque une telle attitude, entre le décompte et la réflexion. [...] Dans l'attitude et la désignation du calculateur illettré elle [cette double signification] est non seulement réaffirmée mais remotivée : calculer et penser sont une même opération mentale. [...] Du calculateur « mental » il est dit qu'il « murmure » ou qu'il « marmonne » pendant son compte, son corps est immobile alors que sa bouche est en perpétuel mouvement²⁶⁶.

Revenons à notre archidiacre. Certes, la corrélation prier/lire/calculer est en soi intéressante. Or, dans *Notre-Dame de Paris*, le personnage de Frollo est davantage le lieu de rencontre entre la figure du religieux et celle du lettré.

Ayant assuré l'éducation de Jehan et de Quasimodo, ainsi que l'instruction du poète Gringoire, l'archidiacre Frollo

n'[est] pas un personnage vulgaire. Il appartenait à l'une de ces familles moyennes qu'on appelait indifféremment dans le langage impertinent du siècle dernier, haute bourgeoisie ou petite noblesse²⁶⁷.

Destiné dès l'enfance à porter la robe ecclésiastique, il reçoit une éducation cléricale, et apprend le latin, le grec et l'hébreu. Sa jeunesse se résume au silence du cloître et aux études, dans lesquelles il excelle. Au collège de Torchi,

illettrés l'utilisaient dans l'exercice de leurs fonctions. L'activité du calcul fait néanmoins partie intégrante du concept de littératie, au même titre que l'écriture et la lecture, et c'est pourquoi nous l'évoquons ici afin d'étendre la portée littératiennne de la posture du prêtre, à partir de l'habitus (méditation, murmure ou mouvement des lèvres) du calculateur mental. Sur le paradoxe du calcul dans le champ des études anthropologiques sur les cultures orales et écrites, voir (outre l'article que nous citerons ci-après) D. Blanc, « Le calcul mental entre oralité et écriture », dans D. Fabre (dir.), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 165-186.

²⁶⁶ Dominique Blanc, « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », dans B. Fraenkel (dir.), *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherches », p. 190-191. Pour en savoir davantage sur le phénomène du calculateur illettré, le lecteur peut aussi consulter le dossier tripartite *Un illettré prodige. La figure du calculateur mental* (« La quadrature du cercle. Le cas Joseph Lacomme », « Enfant sauvage, enfant savant. Le cas Henri Mondeux » et « Enfants sauvages, enfants savants »), accessible en ligne, <<http://www.dominiqueblanc.com/index.php?id=33>>.

²⁶⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 114.

[o]n l'admirait pour son austérité et pour son savoir. La théologie mystique, la théologie canonique, la théologie scolastique l'avaient nourri. Il avait étudié le droit civil, le droit canon, la médecine et les arts libéraux²⁶⁸.

Aussi, à dix-huit ans, avait-il déjà cumulé de vastes connaissances livresques, devenant une sorte d'encyclopédie humaine. Le décès de ses parents, pendant la grande peste de 1466, vient toutefois ébranler ce mode de vie entièrement consacré aux études, en lui laissant la responsabilité de son jeune frère Jehan, dès lors son unique famille : « [c]ette catastrophe fut une crise dans l'existence de Claude. Orphelin, aîné, chef de famille à dix-neuf ans, il se sentit rudement rappelé des rêveries de l'école aux réalités de ce monde²⁶⁹. »

Forcé de quitter la vie cloîtrée du collège de Torchi, Frollo s'occupe de son frère comme une mère de son enfant, tout en se tournant vers sa vocation de prêtre. Ses brillantes études lui ouvrent les portes de Notre-Dame, là où il se mure, « plus que jamais plongé dans ses chers livres qu'il ne quittait que pour courir une heure au fief du Moulin²⁷⁰ ». Il passe donc d'un cloître à un autre. Et plus tard, voulant se consoler des déboires de son frère, l'archidiacre se jette avec ardeur dans l'étude des sciences. Il est aussitôt possible pour le lecteur de constater l'étroitesse de la relation carême/littérature qui caractérise le personnage. En effet, le narrateur dira qu'alors Frollo devient « de plus en plus savant, et en même temps, par une conséquence naturelle, de plus en plus rigide comme prêtre, de plus en plus triste comme homme²⁷¹ ». Autrement dit, le refuge dans l'univers littéraire des livres et de l'érudition, en prenant de l'ampleur, amène les traits quadragésimaux à se définir davantage sur le personnage.

Paradoxalement, c'est encore dans les lectures que Frollo cherchera à diluer ses peines et son amertume. Abandon à sa curiosité intellectuelle, ou plutôt à sa soif de savoir, qui l'entraîne fatalement jusqu'aux sciences occultes. Ayant « parcouru dès sa

²⁶⁸ André Bellessort, *Victor Hugo. Essai sur son œuvre*, Paris, Librairie académique Perrin Éditeur, 1951, p. 93.

²⁶⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 116.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

jeunesse le cercle presque entier des connaissances humaines positives, extérieures et licites²⁷² », l'archidiacre s'attachera effectivement à explorer les couches plus profondes, immatérielles et illimitées, de la sagesse. Aussi le narrateur dira qu'« après avoir épuisé le *fas* du savoir humain, il avait osé pénétrer dans le *nefas* [...] il avait fini par mordre au fruit défendu²⁷³ ». En s'intéressant aux écrits des alchimistes, Frolo porte la littérature à un autre niveau de la religion dans le roman, au versant opposé du christianisme occidental : l'univers du symbolisme hermétique des sciences cabalistiques. Dès lors la figure religieuse du prêtre se double de la figure du sorcier²⁷⁴.

Si ce statut transgressif par rapport à l'institution religieuse sera déterminant dans le destin du personnage (et nous verrons comment plus tard), il faut reconnaître qu'il relève toujours de la logique littéraire structurant le roman. D'une part, c'est bien la littérature qui entraîne le prêtre sur la voie du *nefas* dans le champ des savoirs, qui le pousse de la théologie aux sciences occultes. D'autre part, cette nouvelle vocation intellectuelle alimente tout le capital littéraire qui, dans le roman, se présente sous une forme objectivée. Rappelons de fait la description de la petite cellule, sorte de laboratoire clandestin, que s'aménage Frolo au sommet d'une des tours de la cathédrale :

Quelque chose d'assez semblable à la cellule de Faust s'offrit à la vue de Jehan quand il eut hasardé sa tête par la porte entre-bâillée. C'était de même un réduit sombre et à peine éclairé. Il y avait aussi un grand fauteuil et une grande table, des compas, des alambics, des squelettes d'animaux pendus au plafond, une sphère roulant sur le pavé, des hippocéphales pêle-mêle avec des bocaux où tremblaient des feuilles d'or, des têtes de mort posées sur des vélins bigarrés de figures et de caractères, de gros manuscrits empilés tout ouverts sans pitié pour les angles cassants du parchemin, enfin, toutes les ordures de la science, et partout, sur ce fouillis, de la poussière et des toiles d'araignée [...]²⁷⁵.

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Idem.* « *Fas* » et « *nefas* » sont des termes latins qui signifient « licite » et « illicite ».

²⁷⁴ Dédoublément que préfiguraient déjà les croyances populaires, alors que Frolo était jeune étudiant au collège de Torchi. Le narrateur expliquera en effet que le « mélange de savoir et d'austérité, si rare à son âge, l'avait rendu promptement le respect du cloître. Du cloître, sa réputation de savant avait été au peuple, où elle avait un peu tourné, chose fréquente alors, au renom de sorcier. » (*Ibid.*, p. 117.)

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

Mettant en évidence des objets qui évoquent l'univers de l'écrit et du calcul (table, compas, alambics, manuscrits) et qui se mêlent à l'univers glauque de l'apprenti sorcier, la description des lieux traduit assez bien l'expression d'une littérature objectivée. Mais la logique littéraire de cet espace mystérieux ne tient pas qu'à cela. Elle se reflète également dans la profusion des inscriptions sur les murs de la cellule,

les unes tracées à l'encre, les autres gravées avec une pointe de métal. Du reste, lettres gothiques, lettres hébraïques, lettres grecques et lettres romaines pêle-mêle, les inscriptions débordant au hasard, celles-ci sur celles-là, les plus fraîches effaçant les plus anciennes, et toutes s'enchevêtrant les unes dans les autres comme les branches d'une broussaille, comme les piques d'une mêlée. C'était, en effet, une assez confuse mêlée de toutes les philosophies, de toutes les rêveries, de toutes les sagesses humaines. [...] C'était, la plupart du temps, une brève devise latine ou grecque, comme les formulait si bien le Moyen Âge [...]; quelques fois une simple maxime de discipline cléricale formulée en un hexamètre réglementaire [...]²⁷⁶.

Ainsi plongé dans les sciences ésotériques, animé par sa soif insatiable de posséder tous les savoirs, l'archidiacre Frolo s'ingénie à réaliser le Grand Œuvre. Quête alchimique qui se conjugue au désir de percer le sens secret de la cathédrale, éternelle énigme. Personnage littéraire, l'archidiacre lit, écrit et, absorbé pendant de longues heures dans la contemplation des structures du portail symbolique de la cathédrale, « cette page de grimoire écrite en pierre par l'évêque Guillaume de Paris²⁷⁷ », il calcule « l'angle du regard de ce corbeau qui tient au portail de gauche et qui regarde dans l'église un point mystérieux où est certainement cachée la pierre philosophale, si elle n'est pas dans la cave de Nicolas Flamel²⁷⁸ ».

Il serait certes tentant de voir dans le cheminement du prêtre seule une quête du pouvoir accompagnant la soif de savoir, et qui serait accessible à travers les écritures cabalistiques. En effet, tel que l'explique Cl. Hagège, en soi

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 192-193.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁸ *Idem.*

l'écriture est instrument de pouvoir, elle qui permet de dépêcher des ordres aux provinces lointaines et de noter la loi dont on se prévaudra. Et quand l'écriture est pénétrée de mystères, elle est plus efficace encore²⁷⁹.

Dans la mesure où parfois « la tentation encouragée par l'écriture est celle du message secret, que seuls ses destinataires sont en mesure de déchiffrer²⁸⁰ », il est légitime de dire que l'écrit recèle toute la mesure de son pouvoir dans un usage ésotérique, un hermétisme qui ne laisse qu'à un nombre limité d'initiés, maîtrisant le code symbolique, l'accès à la connaissance. Or, nous croyons plutôt que l'archidiacre, à travers les sciences occultes,

cherch[e] surtout à tromper sa nature. Qui sait s'il ne vaut pas mieux goûter par l'esprit au fruit défendu, dans l'occultisme et l'hermétisme, que d'y mordre avec les sens? Mais fait-on sa part à Satan? L'un ne conduit-il pas à l'autre²⁸¹?

De fait, l'un peut conduire à l'autre. Pour le prêtre, nous verrons ultérieurement que le *nefas* de la science et de l'esprit mènera au *nefas* du corps...

Aussi la passion qu'il éprouve pour la Esmeralda apparaît-elle logique à la lumière de l'intérêt qu'il porte pour la philosophie alchimique. Au-delà du fait qu'elle représente le fruit défendu, la bohémienne, comme le rappelle A. Bellesort,

vient du pays mystérieux d'Égypte, de la patrie des sortilèges, des conjurations, des sorcelleries, des secrets enfouis dans la poussière des âges. Le même attrait qu'exerce sur lui l'hermétisme émane du corps de cette vierge folle ou sage qui danse. Elle est toute la convoitise de son esprit passée dans ses sens et délicieusement incarnée. Il verra luire dans ses yeux la damnation dont la cabale pouvait menacer son âme, mais combien plus attirante et plus belle! Il y aura de la flamme alchimique dans son amour²⁸².

De même que son obsession passionnelle pour l'égyptienne, l'obsession névrotique de Frolo en regard du Grand Œuvre le mettra sur la voie de la perdition. « L'or, c'est le soleil, faire de l'or, c'est être Dieu. Voilà l'unique science²⁸³ », dira-t-il à Jacques Coictier et au compère Tourangeau, au cours de leur visite dans son office du cloître Notre-Dame (livre cinquième, chapitre I). Chercher la formule pour rivaliser avec

²⁷⁹ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 77.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

²⁸¹ André Bellessort, *op. cit.*, p. 94.

²⁸² *Ibid.*, p. 94-95.

²⁸³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 133.

Dieu. Dans cet ambitieux dessein se loge la fatalité du personnage : l'or, comme l'émeraude²⁸⁴, demeureront hors d'atteinte, pour son plus grand malheur en tant qu'homme de science et la damnation de son âme en tant qu'homme d'Église. Ce triste sort trouve, dans le roman, un écho métaphorique dans l'image de l'araignée et du piège que constitue sa toile, tel qu'en témoigne cette réflexion à laquelle se livre le prêtre pendant un entretien avec Charmolue (livre septième, chapitre V) :

Tu volais à la science, à la lumière, au soleil, tu n'avais souci que d'arriver au grand air, au grand jour de la vérité éternelle; mais, en te précipitant vers la lucarne éblouissante qui donne sur l'autre monde, sur le monde de la clarté, de l'intelligence et de la science, mouche aveugle, docteur insensé, tu n'as pas vu cette subtile toile d'araignée tendue par le destin entre la lumière et toi, tu t'y es jeté à corps perdu, misérable fou, et maintenant tu te débats, la tête brisée et les ailes arrachées, entre les antennes de fer de la fatalité²⁸⁵!

Invariant de l'œuvre hugolienne, l'araignée comme métaphore de la fatalité piégera non seulement Frolo dans sa toile : elle s'acharnera également sur les autres principaux personnages du roman.

2.4.3 Le face à face littéraire

Les diverses considérations soulevées jusqu'ici nous font comprendre à quel point est plurivoque, voire paradoxale, la question littéraire dans *Notre-Dame de Paris*. Étroitement rattachée à l'institution religieuse, elle est à la fois agent et véhicule de sa puissance. Et comme le démontre l'archidiacre Frolo, elle peut aussi ressurgir par-delà, ou en deçà, du christianisme occidental, en englobant l'univers glauque des sciences occultes, l'étude de l'hermétisme et de la cabale. Nous avons en outre pu observer différentes expressions de l'économie littéraire dans le roman : elle est institutionnalisée par l'officialité (et, plus largement, par la religion chrétienne comme système de référence); incorporée au comportement des bâtisseurs de

²⁸⁴ Rappelons que la Esmeralda tient son nom de l'émeraude qui orne l'amulette qu'elle porte à son cou.

²⁸⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 201.

cathédrales; objectivée dans les écrits et manuscrits qui façonnent l'environnement de Frolo.

Parallèlement, le fait littéraire est marqué par la position d'entre-deux temporel qui caractérise *Notre-Dame de Paris*, ce temps creux (dont parle J. Seebacher) séparant le crépuscule du Moyen Âge de l'aube des Temps modernes. Les multiples expressions de la littérature sont effectivement toutes ébranlées par un phénomène majeur, soit l'invention de l'imprimerie et les débuts de la diffusion de l'écrit imprimé. Véritable « révolution du livre²⁸⁶ », choc littéraire, dont les profondes répercussions sont évoquées dès le premier chapitre du roman, qui plonge le lecteur en pleines festivités carnavalesques. Dans la foulée du désordre régnant en ce 6 janvier 1482, jour de l'Épiphanie ponctué par la double célébration du jour des Rois et de la Fête des Fous, maître Andry Musnier, libraire juré de l'Université, dira à maître Gilles Lecornu, pelletier-fourreur des robes du roi :

Je vous le dis, monsieur, c'est la fin du monde. On n'a jamais vu pareils débordements de l'écolerie. Ce sont les maudites inventions du siècle qui perdent tout. Les artilleries, les serpentines, les bombardes, et surtout l'impression, cette autre peste d'Allemagne. Plus de manuscrits, plus de livres! L'impression tue la librairie. C'est la fin du monde qui vient²⁸⁷.

Cette réflexion du libraire juré peut *a priori* nous sembler radicale. Tenue responsable de tous les excès, dont l'inconduite de la basoche et de l'écolerie, la presse de Gutenberg est d'emblée perçue comme une arme. Or, peut-être maître Musnier n'a-t-il pas tort? Pour certains, les effets de « cette autre peste d'Allemagne²⁸⁸ », lesquels peuvent être encore difficile à prévoir et à mesurer, représentent une réelle menace et causent l'appréhension de l'avenir. L'inquiétude du libraire, au début du roman, n'est-elle pas une préfiguration des craintes de l'archidiacre? Si la littérature peut véhiculer la force de l'institution religieuse, elle peut de même révéler ses plus grandes faiblesses.

²⁸⁶ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 29. L'auteur dit de cette révolution qu'elle aura été « cumulative et irréversible ». Nous verrons ci-après comment cette observation trouve une résonance dans *Notre-Dame de Paris*.

²⁸⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 33-34.

²⁸⁸ *Idem*.

Ce que Hugo offre à lire dans son roman soulève de fait les enjeux d'une littérature qui n'est plus uniquement affaire de l'Église, qui progresse en dehors de la sphère cléricale. Et le contexte géographique du récit y est pour quelque chose : se déroulant dans des espaces bien définis — la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville —, l'histoire prend place dans un environnement urbain propice, comme dans toute société dite civilisée, au développement de la culture écrite. Que le Paris de 1482 ne puisse échapper aux effets qui annoncent les grandes réformes et changements culturels de la Renaissance, consécutivement à l'invention de l'imprimerie en 1450, est un fait historique qui s'impose à Hugo. Peut-être est-il même le principal mobile de son roman. Ce face à face littéraire secouera les fondations de l'institution religieuse comme instance littéraire et quadragésimale — nous verrons que c'est également le pouvoir oppressif de l'Église et de la religion catholique qui sera menacé.

Aussi la confrontation du manuscrit et du livre imprimé donne-t-elle lieu, chez Hugo, à une polyphonie énonciative, à comprendre au sens où l'a défini Bakhtine, c'est-à-dire en tant que « *pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, [...] pluralité des consciences "équipollentes" et de leur univers* qui, sans se fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné²⁸⁹ ». Roman de l'entre-deux, *Notre-Dame de Paris* est pareillement, en regard de la presse de Gutenberg, roman d'un discours double : celui du prêtre, qui s'insère dans le temps de l'histoire (1482), et celui du narrateur historien, qui correspond au temps du récit

²⁸⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 35. L'auteur souligne. Rappelons que Bakhtine pose sa conception de polyphonie comme étant une spécificité des romans de Dostoïevski, affirmant que celui-ci « est le créateur du roman polyphonique » (*idem*). Nous n'oserions contredire Bakhtine sur ce point. Alors que, dira-t-il, le mot du héros, chez Dostoïevski, « possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur » (*idem*), nous croyons que les discours de l'archidiacre et du narrateur historien servent, à un certain niveau, de « porte-voix à la philosophie » (*idem*) de Hugo. Nous y reviendrons plus tard. Ceci dit, Bakhtine avoue que le roman polyphonique de l'écrivain russe n'est pas un cas isolé, et qu'il est possible de déceler, dans l'histoire du roman, des précurseurs de la poétique dostoïevskienne. Hugo pourrait-il être un de ces précurseurs? Nous ne saurions ici trancher la question. Nous savons néanmoins, et Bakhtine le confirme au chapitre IV de son ouvrage, que Dostoïevski a bien lu Hugo.

(1830²⁹⁰). Deux voix qui occupent deux chapitres, soit tout le livre cinquième — cœur du roman, « lieu focal de l'intrigue, de l'histoire, du symbole et de la manière dont le livre lui-même, le roman, se fonde et se justifie dans sa propre répétition²⁹¹ ».

2.4.3.1 Le grand dérangement

C'est principalement à travers le discours de l'archidiacre Frollo que les effets de l'invention de l'imprimerie seront le plus fortement pressentis. L'importance du chapitre I, au livre cinquième, n'est plus à démontrer, alors que Frollo prononce la célèbre formule « ceci tuera cela [...], le livre tuera l'édifice²⁹² ». En s'attachant à dégager la pensée qui se loge dans ces paroles un peu obscures du prêtre, le narrateur s'adonne, au chapitre suivant, à une longue réflexion qui prend en quelque sorte la forme d'une anthropologie historique de la littérature, notamment dans son rapport au christianisme occidental.

Aux yeux du narrateur, la formule de Frollo pourrait se comprendre de deux façons. Tout d'abord, elle exprimerait le point de vue du prêtre. L'inquiétude de celui qui voit en la démocratisation de l'écrit — ce que permet la presse — une menace pour l'institution religieuse :

C'était l'effroi du sacerdoce devant un agent nouveau, l'imprimerie. C'était l'épouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse lumineuse de Gutenberg. [...] C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome. Pronostic du philosophe qui voit la pensée humaine, volatilisée par la presse, s'évaporer du récipient théocratique. Terreur du soldat qui examine le bélier d'airain et qui dit :

²⁹⁰ Souvenons-nous de l'incipit du roman : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. » (*Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 25.) Nous comprenons ainsi, puisque l'histoire se déroule en 1482, que la narration renvoie à l'année 1830, qui est d'ailleurs l'année de la rédaction du roman.

²⁹¹ Jacques Seebacher, « Introduction », op. cit., p. 1060.

²⁹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 135.

La tour croulera. Cela signifiait qu'une puissance allait succéder à une autre puissance. Cela voulait dire : La presse tuera l'église²⁹³.

Les craintes de l'archidiacre ne sont pas injustifiées. Nous avons évoqué déjà le monopole que détenait, au Moyen Âge, l'élite cléricale sur l'enseignement de l'écriture et de la lecture, comme sur l'interprétation et la transmission des idéologies chrétiennes. Situation d'un accès limité aux textes sacrés qui avait investi les hommes d'Église d'un très grand pouvoir dans la société. L'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle viendra effectivement ébranler la puissance dominante de l'élite ecclésiastique et des papistes. En donnant lieu au passage progressif d'une littérature restreinte à une littérature élargie, la propagation de l'écrit entraînera un affaiblissement du pouvoir de l'Église catholique et, éventuellement, la déconstruction de l'ordre théocratique de la société. Le narrateur ne dit-il pas lui-même que « [t]oute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie²⁹⁴ »?

Aussi est-ce non seulement les usages et apprentissage de l'écrit qui seront affectés par l'invention de Gutenberg, mais encore, et surtout, l'exclusivité quant à l'interprétation de la Bible et aux enseignements théologiques. Le narrateur confirme en ce sens les inquiétudes de Frolo :

Le seizième siècle brise l'unité religieuse. Avant l'imprimerie, la réforme n'eut été qu'un schisme, l'imprimerie la fait révolution. Ôtez la presse, l'hérésie est éternelle. Que ce soit fatal ou providentiel, Gutenberg est le précurseur de Luther²⁹⁵.

L'histoire donne en effet raison à l'archidiacre. Il est depuis longtemps généralement admis que la Réforme est tributaire de l'avènement de l'imprimerie. Grâce à elle, le luthéranisme, contrairement à certaines hérésies chrétiennes, a pu s'imposer comme doctrine standardisée. Et il marquera l'esprit de l'Europe du début du XVI^e siècle. En étant le premier mouvement religieux « à exploiter pleinement [le] potentiel [de

²⁹³ *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 142.

l'imprimé] en tant que moyen de communication de masse²⁹⁶ », le protestantisme s'attirera de nombreux fidèles et accroîtra son pouvoir, menaçant du coup celui de l'Église catholique (alors l'institution établie) et provoquant une véritable scission, voire une « guerre civile²⁹⁷ », au sein de la chrétienté occidentale.

Par ailleurs, suivant la réflexion du narrateur, la formule de Frolo pourrait également exprimer le point de vue de l'artiste et du savant :

C'était pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : L'imprimerie tuera l'architecture²⁹⁸.

Rappelons-nous, de fait, que les ambitions d'alchimiste de Frolo le mènent, entre autres, à l'étude des textes de pierre, de l'alphabet des sciences anciennes gravé sur des pages de marbre et de granit : tombeaux, portails et façades d'églises, statues et sculptures. Pour l'archidiacre, Notre-Dame est bien plus qu'une cathédrale, plus qu'une œuvre littéraire de l'institution religieuse. Elle est le livre sacré dans lequel il cherche la formule secrète de Nicolas Flamel. Cet immense livre de pierre nous est aussi apparu comme étant dépositaire d'un savoir collectif, portant la trace des réalisations humaines au fil des siècles. Cette particularité de la cathédrale s'étendra, dans le roman, à toutes les formes de monuments architecturaux. Ainsi dira le narrateur, quant à l'importance de l'édifice dans la préservation de la mémoire de l'humanité :

Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la

²⁹⁶ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 182. Sur la question de l'impact qu'a eu l'invention de Gutenberg sur l'unité du christianisme en Europe, le lecteur peut se référer à l'entièreté du chapitre 6 (« Rupture dans la chrétienté occidentale ») de cet ouvrage.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 225.

²⁹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 136.

plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument²⁹⁹.

La logique littératiennne à laquelle répond la cathédrale Notre-Dame, dans ses propriétés intrinsèques et extrinsèques, s'applique donc à tout l'art architectural, dont l'évolution s'apparenterait à celle de l'écriture.

Comme l'écriture, nous explique le narrateur, l'architecture « fut d'abord alphabet³⁰⁰ » — chaque pierre étant un hiéroglyphe, un symbole, une lettre. « Plus tard on fit des mots³⁰¹ » — les pierres s'ajoutant les unes aux autres, telles des combinaisons de « syllabes de granit³⁰² ». Ces mots ont mené à la construction de phrases, et « [e]nfin on fit des livres³⁰³ ». La pierre s'est transformée en monuments, l'architecture est devenue écriture universelle et « le grand livre de l'humanité³⁰⁴ ». Aussi la force du manuscrit ne sera pas d'égale valeur à celle du livre granitique :

[...] quelle immortalité précaire que celle du manuscrit! Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable, et résistant! Pour détruire la parole écrite il suffit d'une torche et d'un turc. Pour démolir la parole construite, il faut une révolution sociale, une révolution terrestre³⁰⁵.

Or, l'invention de Gutenberg, nous dit le roman, vient changer la donne. Le papier reprendra le pouvoir...

Aux yeux de Frolo, l'émergence d'une culture de l'imprimé signifie en effet la ruine des monuments de pierre. Ceci tuera cela : l'imprimerie tuera l'architecture. La presse facilitant la conciliation des savoirs³⁰⁶ et, de là, ouvrant la voie à une accumulation plus rapide des connaissances par la multiplication et la diffusion élargie des écrits papier, la mémoire de l'humanité peut désormais être aisément préservée par les archives écrites. Sa survie ne dépend plus de l'architecture :

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 136-137.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 137.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 136.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 140-141.

³⁰⁶ Les impacts immédiats de l'avènement de l'imprimerie seront en effet « l'augmentation notable de la production de livres et la sérieuse réduction du nombre d'heures de main-d'œuvre nécessaires à leur fabrication » (Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 32).

La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. *Le livre va tuer l'édifice*³⁰⁷.

Ici encore, le narrateur confirme les craintes de l'archidiacre, en expliquant que le dessèchement de l'architecture sera palpable dès le XVI^e siècle. Peu à peu, les autres formes d'arts (sculpture, peinture, etc.) s'émanciperont en parallèle, en dehors d'elle. D'un même mouvement, la pensée humaine l'abandonnera et s'en ira de tous côtés. Et par effet de transfert, toute la vie s'échappant de l'architecture sera infusée dans l'imprimerie — celle-ci connaissant un essor fulgurant au fur et à mesure que maigrira celle-là. En s'« écorch[ant] la face et les genoux aux cailloux de la voie souterraine³⁰⁸ » des sciences alchimiques, Frollo ne peut que déplorer la menace que représente l'imprimé pour les édifices de pierre, lesquels ont porté à travers les âges le savoir ancien (et redoutable) des sages. « Hélas! hélas! les petites choses viennent à bout des grandes³⁰⁹ », dira-t-il à Jacques Coictier et au compère Tourangeau.

Là, la voix du narrateur historien s'éloignera de celle de l'archidiacre. Contrairement à Frollo, qui s'attache au passé et tient déjà un discours nostalgique, le narrateur est tourné vers l'avenir. Ce que le récit met de l'avant est donc le regard de l'historien de 1830 qui, fort de ce recul temporel par rapport à l'avènement de la presse, embrasse la valeur inestimable que représente la large diffusion des connaissances :

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement [...]. Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpillent aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace³¹⁰.

³⁰⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 141.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

Si l'imprimé véhicule mieux désormais la pensée et son universel mouvement, si la presse est un vecteur plus facile, plus simple et plus résistant que l'architecture pour ce qui est de la circulation des savoirs, comment alors s'étonner du cours des événements? Pour le narrateur, l'ensemble des productions écrites depuis l'invention de Gutenberg constitue un édifice tout aussi colossal qu'ait pu l'être l'architecture; une construction gigantesque en regard de la pensée humaine, qui concilie les expériences les plus diverses, les imaginations les plus éparses. L'imprimerie élève le grand monument qui sait unifier les savoirs de l'humanité. Prodigeux édifice toujours inachevé, toujours en élévation et en construction. « C'est la seconde tour de Babel du genre humain³¹¹. »

J. Seebacher dira en ce sens que, dans le roman, « la thèse la plus nettement affirmée est celle de la puissance du Livre sur la Cathédrale³¹² ». Certes. Mais le lecteur ne doit pas négliger la place accordée à « la majesté visible de l'écriture de granit³¹³ » comme témoignage du passé. « Il faut relire le passé sur ces pages de marbre. Il faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture³¹⁴ », nous rappelle le narrateur.

2.4.3.2 Les ruines de l'histoire

L'édification du livre imprimé en seconde tour de Babel prend, dans le discours du narrateur historien, la forme d'une longue bataille, une guerre qui permettra à l'imprimerie de fonder son empire :

[...] dès le seizième siècle la presse, grandie au niveau de l'architecture décroissante, lutte avec elle et la tue. Au dix-septième, elle est déjà assez souveraine, assez triomphante, assez assise dans sa victoire pour donner au monde la fête d'un grand siècle littéraire. Au dix-huitième, longtemps reposée à la cour de Louis XIV, elle ressaisit la vieille épée de Luther, en arme Voltaire, et court, tumultueuse, à l'attaque de cette ancienne Europe dont elle a déjà tué

³¹¹ *Ibid.*, p. 144.

³¹² Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1066.

³¹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 144.

³¹⁴ *Idem.*

l'expression architecturale. Au moment où le dix-huitième siècle s'achève, elle a tout détruit. Au dix-neuvième, elle va reconstruire³¹⁵.

Autrement dit, afin que la presse de Gutenberg soit à même de reconstruire l'Europe du XIX^e siècle, c'est qu'elle aura tout détruit sur son passage. Et particulièrement, nous l'avons dit plus tôt, l'architecture. Aussi appert-il qu'ici, comme ailleurs, le discours du narrateur, de même que celui de l'archidiacre, sert de « porte-voix à la philosophie³¹⁶ » de Hugo en ce qui a trait aux ruines de l'histoire. Ce qui, à notre avis, amène la polyphonie énonciative du roman à un autre niveau. Dans la continuité que marque le binarisme temporel des discours véhiculés par le récit, de 1482 à 1830, s'inscrit en effet la voix du romancier, comme en prolongement de la pensée culturelle et historique développée dans les propos de Frolo et du narrateur historien.

Ayant recours à l'histoire comme forme de représentation, Hugo utilise un temps passé pour parler du temps présent. Stratégie narrative que lui permet le motif même de la cathédrale. Lieu de rencontre entre la fiction et la reconstitution historique³¹⁷, Notre-Dame est également, dans le roman, pivot entre le passé et le présent : point de départ de la réflexion de l'archidiacre sur ce que tuera le livre, objet d'une longue tirade de la part du narrateur au chapitre I du livre troisième. Et à partir d'elle, le récit se fait l'écho de la lutte du romancier contre la destruction des monuments historiques en France³¹⁸.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

³¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 35.

³¹⁷ Non seulement la cathédrale participe de la fiction en étant le principal décor et le cadre dans lequel se déroule l'intrigue, mais elle constitue aussi un espace d'érudition scientifique que déploie l'auteur. Ainsi Ch. Mauron expliquera que « l'intensité de sa présence [...] tient à sa réalité prestigieuse hors du roman, mais aussi, dans le livre, à une sorte de rôle structurel. Hugo s'est servi de l'édifice pour relier un drame imaginaire à une reconstitution historique. Plus que tout autre, l'œuvre devait unir deux ordres de pensée : un phantasme et des archives. Document de pierre, image de rêve, la cathédrale les cheville l'un à l'autre ». (« Les personnages de Victor Hugo. Étude psychocritique », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. XV.)

³¹⁸ Préoccupation qui occupe une place importante dans la vie et l'œuvre de Hugo, au-delà du roman de la cathédrale. Rappelons que le romancier avait déjà rédigé en 1825 un article intitulé « Sur la destruction des monuments en France », qui a paru dans la *Revue de Paris* en août 1829. Un second texte traitant du sujet succédera à la rédaction de *Notre-Dame de Paris*, soit l'article « Guerre aux démolisseurs! », paru dans *La Revue des Deux Mondes* en mars 1832. Les deux textes seront repris ensemble en 1834 dans *Littérature et philosophie mêlées*, sous le titre commun de « Guerre aux démolisseurs! ». Dans son ouvrage *Victor Hugo et l'art architectural*, J. Mallion nous rappelle

Cette posture, qui bien sûr a déjà été cernée par la critique, s'observe d'abord dans la note de l'auteur, signée en mars 1831, qui sert de prélude au roman. Là Hugo fait allusion à un mot en lettres grecques qu'il a aperçu, il y a des années, gravé dans la pierre de la cathédrale, dans un recoin de l'une de ses tours : 'ΑΝΑΓΚΗ. Le mur a depuis été abîmé, faisant disparaître l'inscription qu'il portait. L'auteur dira alors :

[...] c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit. [...] L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre³¹⁹.

Cette note de la première édition du roman (1831) s'avère donc être une préfiguration des discours qui seront mis de l'avant dans l'édition définitive de 1832 — l'entièreté du livre cinquième ayant effectivement été ajoutée à cette seconde édition publiée chez Renduel.

En regard des deux chapitres du livre cinquième, nous avons vu précédemment que le récit soulevait la question de la pérennité du manuscrit. Potentiellement moins résistant que l'écriture de granit, le manuscrit est soumis à une certaine adversité. Le récit rappelle ainsi le paradoxe de l'écrit papier selon J. Goody, que nous avons pu souligner lors de notre analyse du *Dernier Jour d'un Condamné*, par rapport au journal du protagoniste : il peut fixer la mémoire ou officialiser une entente, mais il peut aussi être détruit, jeté, brûlé. Hugo aurait pu pousser la réflexion sur la fragilité ou les limites de l'écrit papier. Par-delà la fascination du narrateur quant aux possibilités qu'offre la presse pour la diffusion et l'édification des savoirs humains, l'imprimé, dans son essence, n'est-il pas également confronté au paradoxe goodien ? Or, l'auteur aborde autrement ce caractère problématique de la littératie, en défendant

également que Hugo sera, de 1835 à 1848, membre du *Comité des monuments et des arts*, dont la mission était d'inventorier et de dresser les monographies des antiquités du royaume, comme de définir des principes régissant leur conservation (Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 447-478).

³¹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 19-20.

l'idée que la pierre, comme le papier, peut être éphémère. Devant le phénomène de l'imprimerie, le monument est, lui aussi, soumis à une certaine adversité. Comme l'est l'édifice catholique, l'Église, l'institution religieuse — ce que concilie, ici encore, la cathédrale Notre-Dame.

La note rédigée en 1831, de même que la préface ajoutée à l'édition définitive de 1832, se veut en ce sens un espace de réflexion sur les répercussions du dessèchement de l'architecture et son impact sur la mémoire culturelle, et surtout historique, de l'humanité. Si, à partir de la fin du XV^e siècle, l'imprimerie devient la nouvelle technique de préservation de la mémoire de l'homme, qu'advient-il de celle portée, des siècles durant, par l'architecture? Malgré la valeur accordée à la presse et aux progrès qu'elle apporte relativement à la pensée humaine, Hugo déplore ce qu'a représenté pour l'architecture cette prise de pouvoir du livre imprimé : la destruction d'une mémoire historique par la destruction des monuments de pierre³²⁰. Aussi met-il en parallèle le caractère mortel de l'homme, la précarité des manuscrits et la décadence progressive de l'architecture. Puisque l'homme ne peut échapper à la mort, il faut protéger l'écriture en tant que témoignage du passé — ce que facilite, dans la mesure du possible, la presse. Mais il faut également protéger les cathédrales et les églises, qui sont créations des hommes. C'est cet appel que le romancier lance

³²⁰ Sur une note plus générale, les observations de Hugo (tant dans ses préfaces que dans certains chapitres du roman) sur la mémoire de l'Histoire nous mettent sur la piste d'une ethnologie des monuments historiques. Nous nous permettons, en ce sens, de référer le lecteur à un ouvrage qui, s'il ne renvoie pas précisément aux écrits de Hugo en la matière, développe en revanche la question de manière très intéressante. Soit le collectif *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Mission du Patrimoine ethnologique, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier 15, 2000. Voir l'article de D. Fabre (« L'ethnologie devant le monument historique », p. 1-29) et surtout celui d'O. Poisson (« Pour une histoire des monuments historiques », p. 169-179), où le lecteur trouvera une solide réflexion sur notamment la monumentalité définie à partir de la relation identitaire d'une collectivité à son espace et son territoire, et sur le rôle des crises majeures ou des ruptures d'époque — chute de l'Empire romain, avènement du christianisme, guerres de Religion, Révolution française, triomphe de la ville industrielle — dans l'histoire du patrimoine (sa redéfinition), la naissance de la valeur d'antiquité et l'émergence de la ruine comme nouveau point de repère d'un paysage physique et socioculturel.

dans la préface de 1832, véritable plaidoyer contre la destruction des monuments historiques en France³²¹.

Hugo tient donc à conscientiser son lecteur des irréparables mutilations que les hommes ont fait et font, encore au XIX^e siècle, subir aux édifices de pierre. Car mises à part les dégradations dues à la morsure du temps, l'homme est le plus grand ennemi de l'architecture : il peut détruire les cathédrales et les églises tant par les progrès techniques (l'imprimerie) que par les guerres, les révolutions ou (ce qui est bien pis) les modes. Or, il semble que Hugo ne tienne pas compte d'un autre important facteur de destruction. La première mutilation que l'homme fait subir au monument n'est-elle pas avant tout celle des inscriptions gravées dans la pierre ? Déjà l'écriture. L'incision du clou qui a marqué 'ΑΝΑΓΚΗ (fatalité) sur le mur d'une tour de la cathédrale et qui, nous dit-on dans la note de 1831, a donné à l'auteur l'idée du roman. Les hiéroglyphes, les runes, l'alphabet magique qui ornent les murs de la cellule de Frolo. Encore le mot 'ΑΝΑΓΚΗ que le prêtre lui-même grave avec un compas sur la muraille de sa cellule.

³²¹ C'est en effet un appel que lance Hugo lorsque, par exemple, il dit du livre cinquième de son roman : « L'auteur exprime et développe dans un de ces chapitres, sur la décadence actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi, une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et réfléchie. Mais il sent le besoin de dire ici qu'il désire vivement que l'avenir lui donne tort un jour. [...] Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie. *Notre-Dame de Paris* a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du Moyen Âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, ou, ce qui est pire encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposée. Il a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer. Car c'est une chose affligeante de voir en quelles mains l'architecture du Moyen Âge est tombée, et de quelle façon les gâcheurs de plâtre d'à présent traitent la ruine de ce grand art. C'est même une honte pour nous autres, hommes intelligents, qui les voyons faire et qui nous contentons de les huer. » (*Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 22-23.) Le romancier tiendra parole. Tel que nous l'avons dit plus tôt, Hugo sera, de 1835 à 1848, membre du *Comité des monuments et des arts*.

La destruction est peut-être le destin tragique auquel est confronté le monument³²². Alors que, dans son étude psychocritique de l'œuvre de Hugo³²³, Ch. Mauron pense la fatalité (et son invariant métaphorique — l'araignée et sa toile) strictement en relation avec les personnages, nous croyons possible (et pertinent) de lire le signe dans son rapport à Notre-Dame, qui est l'objet principal du roman et le roman lui-même. Comme il assujettit les personnages hugoliens, l'Anankè frappe aussi de son sceau maudit la cathédrale, ce personnage de pierre. La ruine de tout monument de granit : irrémédiable fatalité que prolongerait autrement le sort de Pierre Gringoire, personnage au nom prédestiné, poète et philosophe lettré qui abandonnera l'écriture pour se faire truand professionnel...

³²² Non seulement dans le roman, mais aussi dans le réel historique. D. Fabre dira en effet que c'est dans la confrontation aux crises majeures de l'histoire (occidentale), aux ruptures d'époque, que se révèle « la sensibilité du monument », fragilité qui tient au fait que l'édifice « concilie idéalement les contraires : la présence de l'œuvre humaine et son effacement, le désir d'éternité et la fatalité de la ruine, la suite et la cassure du temps. » (« L'ethnologie devant le monument historique », *op. cit.*, p. 25.) Pour une réflexion élargie sur le sujet, voir également l'article d'O. Poisson dans le même ouvrage.

³²³ Charles Mauron, *op. cit.*, p. V-VIII.

PARTIE 2

LE DÉSORDRE

Le désordre est bien puissant quand il s'organise.

- André Suarès¹

CHAPITRE I

LES REPÈRES CULTURELS

La principale intuition de lecture qui sous-tend notre thèse, soit le croisement entre le grand schème carême/carnaval et la dialectique littératie/oralité, nous a permis, dans la partie précédente, de nous pencher sur les grandes institutions qui occupent l'arrière-plan des romans de jeunesse hugoliens. Nous avons vu comment ces instances relèvent toutes de l'univers de la littératie, et imposent une forme d'ordre qui propose une logique dévoyée du carême de la religion chrétienne. Nos analyses ont également fait ressortir la valeur du pouvoir dont les institutions sont investies, pouvoir en grande partie relié au savoir écrit. Dans le même ordre de raisonnement, nous verrons au cours de la présente partie comment Hugo, dans la construction de certains personnages, rapproche ce qui relève du carnavalesque (et de la pratique collective du carnaval) à une culture de l'oralité. Aussi, tel que nous l'avons fait précédemment, nous commencerons par définir les grandes lignes du concept d'oralité, et présenterons ensuite les principales caractéristiques du carnaval traditionnel qui orienteront nos lectures.

1.1 Oralité

Définir la notion d'oralité est passablement complexe, et la difficulté majeure de cette tâche consiste dans le fait que, justement, il n'existe pas de définition

¹ André Suarès, *Idées et visions*, Paris, Émile-Paul, 1920, p. 111.

canonique de l'oralité dans le champ des sciences sociales, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de définition référentielle partagée scientifiquement. Ainsi le sens accordé par les anthropologues et les ethnologues diffère-t-il de celui accordé par les linguistes, lesquels confondent l'oralité avec l'oral — la parole ou le discours oral. Or, la perspective de l'oralité ici privilégiée va bien au-delà de l'oral. Au sens anthropologique, l'oralité renvoie à tout ce qui se rattache à une culture orale, soit à une société fonctionnant principalement sur les rites collectifs et la performance rituelle. On peut donc dire de l'oralité qu'elle correspond généralement à un « système culturel de communication qui fonde l'«appréhension concrète d'un sujet par un autre»² ». Nous comprenons qu'aux vues de l'anthropologue, l'oral ne représente qu'une partie de l'oralité : pour saisir tous les contours de ce concept culturel, il faut plutôt analyser le contexte actualisé de la parole ou du dialogue, autrement dit les conventions, les propriétés de la situation et la codification (le code d'actualisation). Dans les pratiques de l'oralité, les paroles sont en effet liées à des performances et exigent le *à corps présent*.

Nombreuses sont d'ailleurs, dans le champ de l'anthropologie, les études portant sur « la performance orale comme situation communicationnelle spécifique et lieu de transmission de la tradition collective des sociétés sans écriture, ou dans lesquelles l'écriture ne possède qu'une fonction marginale³ ». Seul un regard sur les travaux que P. Zumthor a consacrés à cette question⁴ nous fait d'emblée comprendre que si la performance ne se rattache pas exclusivement à l'oralité, elle y est intimement reliée. Et si elle prend en compte la parole, c'est avant tout sur le geste, sur l'expression corporelle qui actualise cette parole, qu'elle repose :

² Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, « Éditorial », dans N. Belmont et J.-M. Privat (dir.), *Cahiers de Littérature Orale*, 56, *Oralité et Littérature*, 2005, p. 7. Les auteurs citent l'*Anthropologie structurale* de Cl. Lévi-Strauss (chapitre « Place de l'anthropologie dans les sciences sociales », Paris, Plon, 1958, p. 400).

³ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, « Littérature orale », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 510.

⁴ Voir notamment *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

[...] dans l'usage le plus général, *performance* réfère de façon immédiate à un événement oral et gestuel. [...] quelle que soit la façon dont on est amené à remanier (ou à presser pour en extraire la substance!) la notion de performance, on y retrouvera toujours un élément irréductible, l'idée de la présence d'un corps. Recourir à la notion de performance implique donc la nécessité de réintroduire la considération du corps dans l'étude de l'œuvre⁵.

Le corps, dans une pratique de l'oralité, est un corps *présent*, soit un corps en mouvement, qui occupe l'espace. Un corps qui parle. Aussi P. Zumthor souligne-t-il l'importance de ce jeu corporel, au sens dramatique, théâtral, du terme :

[...] la performance non seulement est liée au corps mais, par lui, à l'espace. Ce lien est mis en valeur par une notion qu'il m'est arrivé d'employer (sans en exploiter toutes les virtualités) longtemps avant de penser « performance » : la notion de « théâtralité » [...] comme reconnaissance d'un espace de fiction⁶.

Alors qu'elle se déploie nécessairement à partir du corps, il faut retenir que la communication performative, au sein de l'oralité, ne passe pas toujours par la parole — tel que nous l'avons précisé plus tôt. Le rite de la minute de silence pourrait constituer ici un exemple probant de la perspective anthropologique de l'oralité, qui ne doit pas être confondue avec l'oral, dans la mesure où c'est justement la suspension de la parole qui est au cœur du rite. Pratique culturelle dont il n'existe aucun équivalent à l'écrit, ce rite de la minute de silence repose entièrement sur la performance des corps : il exige une participation collective et la coprésence des participants dans un espace et un temps donné qu'on ritualise. En outre, son efficacité dépend d'un ensemble de codes langagiers et comportementaux particuliers. Animé par un maître de cérémonie, le rite, structuré en trois parties (ouverture/silence/clôture), ne peut effectivement se réaliser sans une forme de consensus collectif, voulant que chaque participant garde le silence pendant quelques secondes et se tienne immobile, le plus souvent debout, dans un état de méditation.

Le concept d'oralité, certes, ne va pas de soi lorsqu'il s'agit de considérer la problématique dans son acception anthropologique. Aussi sa compréhension passe-t-elle parfois par le constat de certains paradoxes — nous le voyons bien dans

⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

l'exemple évoqué ci-dessus. Pour les besoins de notre étude, essayons toutefois d'élargir la définition de cette notion culturelle, que nous pourrions ici construire autour de trois grands postulats : l'oralité originelle, l'oralité comme marginalité culturelle et la nostalgie de l'oralité.

1.1.1 L'oralité originelle

La distinction fondamentale entre *oral* et *oralité* s'impose autrement lorsque nous nous interrogeons sur leur origine. En les situant par rapport à l'écriture, nous constatons de fait que les deux concepts ne se posent pas sur le même plan. Ainsi, il est impossible de concevoir l'oral, au sens de parole ou de discours oral, avant même l'apparition de l'écriture : l'oral existe nécessairement dans son rapport d'opposition avec l'écrit. En revanche, l'oralité précède l'écriture : elle existait dans les sociétés anciennes et traditionnelles, avant que certaines d'entre elles soient littérisées. L'étude historique de l'oralité et du passage progressif des sociétés occidentales d'une culture orale à une culture écrite⁷ permet d'ailleurs de croire en cette préexistence de l'oralité sur la littératie. Dans son ouvrage *L'homme de paroles*⁸,

⁷ Pour une recherche approfondie sur le sujet, nous référons le lecteur principalement aux ouvrages de E. L. Eisenstein, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* (Paris, Éditions La Découverte, coll. « Hachette Littératures », 1991), de M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie* (Paris, Mame, 1972 [1967]), de F. Furet et J. Ozouf, *Lire et écrire. L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1977 — voir notamment la conclusion « Trois siècles de métissage culturel », p. 349-369), de J. Quéniart, *Les Français et l'écrit. XIII^e-XIX^e siècle* (Paris, Hachette Livre, coll. « Carré Histoire », 1998), ainsi qu'aux différentes études de R. Chartier, dont « La culture de l'imprimé », dans R. Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)* (Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 7-20) et *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)* (Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2005), et, bien entendu, aux ouvrages de J. Goody dont il a été longuement question dans la section théorique consacrée à la littératie. Rappelons également que l'importance de la littératie dans la culture française de la première moitié du XIX^e siècle sera traitée dans la troisième partie de notre thèse.

⁸ Voir Cl. Hagège, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985. Alors que nous reconnaissons l'intérêt que représente pour notre objet d'étude le chapitre « Écriture et oralité » de cet ouvrage, nous devons préciser que, dans sa conception du sujet, l'auteur se place du côté de la linguistique : son propos se restreint à l'activité d'écriture (développement historique et géographique), qu'il met en rapport avec l'oral (le discours, la parole).

Cl. Hagège soulève à cet effet un élément important : alors que la question de la datation historique de la littérature a toujours été très débattue, il ne semble pas y avoir de différend en regard de l'oralité. L'existence d'une oralité originelle, notamment dans les sociétés primitives, ferait l'approbation de la communauté scientifique.

Sans même recourir à une telle profondeur historique, ne pouvons-nous pas affirmer que l'oralité se manifeste dès le premier stade de la vie humaine? N'est-ce pas elle qui lie le corps de l'enfant à celui de la mère, dans une relation symbiotique chargée d'affects? Le lien étroit que l'oralité entretient avec le corps s'observe à nouveau ici, à partir d'une situation communicationnelle qui se déploie sans le besoin immédiat de la parole, de l'oral. À eux seuls, les gestes de la main sont en effet la source première de tout langage. Il nous semble donc que, à l'échelle du développement de l'homme, l'oralité prenne encore certaines distances par rapport à l'oral. Aussi précède-t-elle l'entrée dans le monde de la littérature : le rite de passage qui mène de l'enfance à l'état de sujet littéraire s'effectuera en effet par la scolarisation — l'institution scolaire étant, comme nous l'avons vu au début de la première partie, l'instance suprême de la littéracisation des sociétés.

Aux origines de la vie humaine, l'oralité, dans sa dimension orale⁹, serait également à l'origine de la création même de l'univers, si nous considérons ce qu'en dit le récit biblique de la Genèse. Au commencement était le Verbe : nommer suffit pour créer. L'oralité, à travers la Parole sacrée, revêt en ce sens un caractère non seulement primitif, mais encore mythique et religieux. Cl. Hagège se demandera par ailleurs si tout le mystère qui émane de l'oralité comme entité originelle n'est pas responsable, dans les sociétés occidentales, d'une sorte de fantasme nourri à l'égard de la puissance du Verbe. Effectivement, peut-être les recherches les plus poussées sur les débuts de l'écriture ont-elles donné lieu à un intérêt majeur pour tous les

Posture linguistique qui contrevient, en quelque sorte, à celle qui sous-tend la construction de notre théorie — dans la mesure où d'un point de vue anthropologique, comme nous l'avons déjà précisé, la littérature ne se limite pas à l'écriture, et l'oralité ne doit pas être confondue avec l'oral. Les réflexions de Cl. Hagège contiennent toutefois plusieurs points intéressants que nous reprendrons ici.

⁹ Rappelons-nous que si l'oralité ne se résume pas à l'oral d'un point de vue anthropologique, elle ne l'exclut pas pour autant.

hiéroglyphes, idéogrammes ou pictogrammes découverts dans les sites des sociétés préhistoriques, il est toutefois impossible de se figurer « les articulations vocales¹⁰ » à la source des communications langagières dans ces sociétés anciennes. « La voix n'a pas laissé de fossiles¹¹ » sur les parois des cavernes. En regard de la fascination que suscite tout l'inconnu du langage humain, Cl. Hagège tiendra dès lors un propos intéressant :

Cette sacralisation d'une écriture non alphabétique, qui ne note pas les mots dans leur chair, ne peut se concevoir qu'aux dépens de la parole. Il n'est pas sans signification que la réflexion sur la parole, telle qu'elle se profile à travers des siècles d'étude du langage pour devenir une des préoccupations majeures de la linguistique d'aujourd'hui, soit une affaire d'Occidentaux habitués à lire une écriture qui copie des sons¹².

De fait, l'écriture chinoise (pour reprendre l'exemple fourni par l'auteur), n'étant pas perçue comme une reproduction de la parole, n'a jamais fait l'objet d'analyses phonétiques : du coup, elle jouit d'un statut indépendant et unique. En revanche, au sein des sociétés occidentales qui ont connu un passage progressif vers une culture de la littérature, le Verbe — soit l'oral et, plus largement, l'oralité — s'est vu investi de « toutes les puissances de la création religieuse et magique¹³ ».

Ne pourrions-nous pas d'ailleurs avancer l'idée que cette puissance « de la création religieuse et magique » attribuée à l'oralité n'est pas exclusive aux sociétés littératiennes ? Il serait, selon nous, légitime de croire que l'oralité est également dotée d'un certain pouvoir créateur, ou pouvoir d'engendrement, dans les cultures sans écriture ou reposant avant tout sur une tradition orale — où la notion de religion doit se comprendre davantage sous la forme de cultes magico-religieux¹⁴.

¹⁰ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.* L'auteur cite J. Gernet, « Aspects et fonctions psychologiques de l'écriture », dans M. S. R. Cohen et le Centre international de synthèse (dir.), *L'écriture et la psychologie des peuples*, semaine de synthèse (22^e, Paris, 1960), Paris, A. Colin, 1963, p. 38.

¹⁴ Voir ce que dit J. Goody à ce sujet : « Dans le cas des systèmes religieux des sociétés sans écriture, j'ai soutenu qu'un concept de religion nous fait ici défaut, en partie parce que les activités magico-religieuses, n'étant pas l'attribut d'une organisation distincte, font partie de l'action sociale, et en partie en raison de l'identification d'une religion avec un peuple, comme dans le cas de la "religion achanti". »

L'ouvrage ethnographique *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage* de J. Favret-Saada¹⁵ nous rappelle en effet que, au-delà de la performance rituelle, c'est le pouvoir de la parole qui est au cœur de l'acte de magie (ou de sorcellerie). Ce constat de la puissance du verbe et de l'importance des situations d'énonciations, en dehors du contenu même des énoncés, dans les pratiques magico-religieuses du bocage sera lourd de conséquences pour l'auteure, et transformera son enquête en expérience particulière. Pour cette ethnographe et chercheuse universitaire (donc lettrée), la fonction première de la parole consiste en une activité de communication et de transmission d'informations. Or, pour les paysans du Bocage, la parole est pouvoir, non savoir, dans cet univers de la sorcellerie : on a recours à la parole pour nouer ou dénouer un sort, et non pour parler de sorcellerie dans le but de communiquer un savoir. Dans la mesure où la parole n'est pas neutre, il n'y a aucune place pour une observatrice non engagée : l'auteure expliquera ainsi comment elle s'est retrouvée dans une situation d'échange inhabituelle, placée, contre toute attente, dans une dynamique de pouvoir tant avec ses interlocuteurs qu'avec la parole elle-même. Singulière posture qui transgresse les règles habituelles d'objectivité de l'anthropologie classique, et qui obligera l'ethnographe à revoir sa position par rapport à la discipline.

1.1.2 L'oralité comme marginalité culturelle

Outre ces diverses considérations quant à son caractère originel, le concept d'oralité peut également se comprendre, dans une perspective anthropologique, à partir du coefficient d'altérité qu'il entretient en regard de la littérature. L'oralité a effectivement été largement mesurée dans sa valeur de contre-littérature dès le moment où, avec l'invention de l'imprimerie au XVI^e siècle, la culture écrite prend son essor.

Mais bien que les religions ne se déplacent pas, les cultes, eux, le font. » (*La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 173.)

¹⁵ Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979.

L'oralité sera désormais associée aux illettrés et aux analphabètes, lesquels seront définis par leurs incapacités et leurs manques dans l'univers de l'écrit, par les propriétés qui leur font défaut.

Ainsi, dans les sociétés modernes où la littérature fait l'objet d'une *hyperlégitimité* et est hautement valorisée, synonyme d'un progrès social, l'oralité sera, au contraire, dévalorisée et marginalisée : la culture écrite tentera d'ailleurs longtemps d'assimiler la culture orale ou de l'*acculturer*. De cette opposition naîtra un espace d'altérité culturelle, sorte d'exotisme où les illettrés et analphabètes feront figure de marginaux au sein des sociétés reposant sur un ordre selon lequel tout ce qui est officiel passe par l'écrit. Si l'oralité désigne l'*Autre* dans le monde dominant et légitime de la littérature, il s'ensuit qu'elle deviendra, en quelque sorte, le symbole d'une résistance ou d'une dissidence culturelle et sociale. Aussi la représentation que la culture écrite se fera de la culture orale reflétera-t-elle souvent cette perception dévalorisante, voire condescendante, au sein de tensions opposant les deux univers¹⁶.

1.1.3 La nostalgie de l'oralité

La construction du concept d'oralité peut enfin s'étayer sur un troisième postulat, soit ce que nous pourrions appeler la nostalgie de l'oralité. L'étude des textes de la littérature écrite nous permet ici non seulement d'y déceler des traces d'une oralité traditionnelle, mais aussi de voir comment cette textualisation met de l'avant une perception nuancée par rapport à la valeur de dépréciation longtemps attribuée à l'oralité dans le discours social. Perception disons romantique de ce qui a été considéré, à une certaine époque de l'histoire, comme un vestige du passé.

C'est en effet principalement dans la littérature écrite du XIX^e siècle que cette nostalgie s'est manifestée : période historique qui témoigne d'un engouement

¹⁶ Pour un exemple de perception dévalorisante qu'entretient la culture écrite à l'égard de l'oralité au XVII^e siècle, nous référons le lecteur à l'article de J.-M. Privat, « Si l'oralité m'était contée... », dans N. Belmont et J.-M. Privat (dir.), *op. cit.*, p. 23-52. Nous aurons par ailleurs l'occasion de revenir plus longuement sur cet aspect de l'oralité à la fin de la présente section.

progressif pour la tradition orale, et au cours de laquelle naîtra le folklore à proprement parler, en tant qu'objet d'étude. Dans le contexte d'une société qui connaît de grands changements culturels en s'enracinant dans une littérature de plus en plus dominante, cet intérêt nouveau pour la culture orale des classes paysannes serait l'indice d'une crainte liée à la perte éventuelle de la mémoire d'une oralité ancestrale¹⁷ :

Réputée liée à l'humanité primitive, la littérature orale était, selon les romantiques, menacée d'extinction : d'où l'activité de collecte et de fixation écrite, essentiellement dans le domaine des contes (héroïques et merveilleux) et des légendes; bien qu'ayant déjà débuté au XVIII^e siècle, la collecte va connaître un développement sans précédent au XIX^e siècle¹⁸.

Outre la collecte des contes de la tradition orale, l'inscription même de scènes d'oralité dans la narration écrite peut s'observer dans la littérature du XIX^e siècle, révélant les valeurs et représentations dont l'oralité était alors chargée. Plusieurs textes littéraires tentent effectivement de reconstituer un régime antérieur, plus ou moins mythifié, où la vie existait sans l'écrit. Quelques-uns mettent en place, par exemple, des situations d'énonciation reposant sur des récits-cadres qui proposent un pacte de lecture voulant que l'histoire qu'on s'apprête à lire ne soit que la transposition écrite d'une oralité, c'est-à-dire le *verbatim* d'une parole de conteur¹⁹.

¹⁷ Puisque nous nous attachons ici à définir les grandes lignes du concept d'oralité, nous ne développerons pas davantage la question du sort réservé à l'oralité consécutivement à la mutation graphique que connaîtra la France dès le début du XIX^e siècle, alors qu'elle basculera progressivement dans l'univers de la littérature. Comme nous l'avons rappelé initialement, cette mise en contexte historique sera plutôt traitée dans le premier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

¹⁸ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 505.

¹⁹ Le lien étroit entre le travail du conteur et l'oralité n'est effectivement plus à démontrer. Rappelons en ce sens les propos de W. Benjamin sur l'importance de la performance corporelle dans l'art de raconter : « La narration, par son côté sensible, n'est aucunement l'œuvre de la seule voix. Dans la vraie narration, la main intervient; grâce aux gestes que lui a enseignés le travail, elle appuie les paroles de maintes manières différentes. » (*Rastelli raconte... et autres récits* suivi de *Le narrateur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995 [1987], p. 177.) Dans cette perspective, le critique dira que l'art de narrer peut être comparé à un travail manuel, le don narratif s'étant développé et perpétué à travers les plus anciennes formes d'artisanat (notamment le tissage et le filage) : « Telle qu'elle a si longtemps prospéré chez les artisans — paysans, marins et ensuite citadins — la narration est elle-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. [...] Elle imprime sur le récit la marque du narrateur, comme le potier laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains. Celui qui raconte une histoire incline toujours à rapporter d'abord des circonstances qui lui ont permis d'apprendre ce

Autrement dit, ce qu'on va lire a d'abord été *raconté*. Certains contes de Maupassant offrent un bel exemple de ce type de récits-cadres.

Dans d'autres textes, la *fictionnalisation* de personnages analphabètes ou issus d'une culture paysanne, symboles d'un univers oral, permet à l'auteur d'intégrer à son récit des stratégies d'oralité discursives : proverbes, lieux communs, dictons, etc. — soit des « façons de dire » qui relèvent davantage de l'oralité que des normes codifiées de la culture écrite. Cette forme de nostalgie de l'oralité se lira notamment dans les romans champêtres de George Sand²⁰, où l'auteure s'attache à mettre en récit la parole populaire du Berry de son enfance.

1.1.4 Quelques précisions

Les trois postulats que nous venons de définir nous aident à bien cerner les contours du concept d'oralité vu dans une perspective anthropologique, notamment dans son rapport à l'oral et à la littérature. Nous croyons par ailleurs qu'il serait intéressant de compléter notre exposé théorique en y ajoutant quelques précisions qui se sont imposées à nous lors de la lecture de textes et d'ouvrages portant, de près ou de loin, sur l'oralité — prise au sens de culture orale. Précisions qui, à notre avis, nous permettront de mieux saisir la portée de cette notion culturelle, à travers les diverses subtilités qu'elle implique.

1.1.4.1 Oralité primaire et oralité secondaire

La lecture des principaux ouvrages sur le sujet nous mène d'abord à comprendre qu'il faut d'emblée faire la distinction entre la question des sociétés connaissant ou non l'écriture et celle des individus sachant ou non écrire. En effet, les

qu'il va répéter, quand il ne la présente pas tout simplement comme une aventure qu'il a lui-même vécue. » (*Ibid.*, p. 157.)

²⁰ Soit *La Mare au Diable* (1846), *La Petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1850) et *Les Maîtres Sonneurs* (1853).

études font référence, d'une part, à la tradition orale ou écrite des sociétés et, d'autre part, à la faculté de lire ou d'écrire, à un niveau donné, que possède un individu.

De même est-il important de ne pas confondre *culture orale*, soit une culture dépourvue d'écriture (comme la culture écrite est une culture reposant avant tout sur l'écrit, sur la littératie), et *tradition orale*, qui « s'emploie également pour faire référence à ce qui est transmis oralement dans les cultures de l'écrit²¹ ». Dans les textes ayant pour objet l'étude des cultures orales, cette mise au point s'observera principalement à travers l'emploi que feront certains auteurs de l'expression dichotomique oralité primaire/oralité secondaire. Suivant les propos d'O. Ducrot et de J.-M. Schaeffer, dans leur article « Littérature orale », l'oralité primaire correspondrait ainsi à une oralité pure, « telle qu'elle existe dans une société qui ignore totalement l'écriture et dans laquelle l'ensemble de la tradition culturelle ne peut être transmis que par la mémoire²² ». Quant à l'oralité secondaire, elle renvoie aux « traditions orales dans une société qui par ailleurs connaît l'écrit²³ ». Aussi les auteurs ajoutent-ils que l'oralité secondaire est bien plus répandue que l'oralité primaire :

[...] les sociétés à tradition purement orale, déjà rares au début du siècle, ont pratiquement disparu de nos jours : en revanche, de tout temps il a existé des sociétés connaissant l'écriture mais qui, à certaines époques, ne se sont pas servis d'elle pour la transmission de la littérature au sens fonctionnel du terme. [...] Il faut noter que ce qui a fini par faire tarir la plupart des pratiques orales traditionnelles n'a pas été l'écrit mais des bouleversements dans la vie sociale, par exemple l'industrialisation et l'urbanisation²⁴.

La section théorique que nous avons consacrée au concept de littératie, au début de la partie précédente, nous avait effectivement permis de voir que l'écrit a pris, au fil des siècles, une place (et un pouvoir) de plus en plus prépondérante au sein des sociétés modernes. Ce qui du coup explique le fait qu'un grand nombre de sociétés reposant

²¹ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007, p. 51.

²² Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 515. Le texte renvoie aux travaux de P. Zumthor (notamment *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, 1987) et de W. J. Ong (*Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, New York, 1982).

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

en grande partie sur l'oralité sont devenues des sociétés reposant majoritairement sur la littératie. Le point que nous voulons soulever ici se situe dans cette perspective du rapport complexe que l'oralité entretient avec la littératie, et qui constitue un aspect fondamental de la dialectique. La présence élargie d'une forme d'oralité secondaire, comme nous venons de la définir, nous amène à reconnaître que l'oralité, en tant que pratique culturelle de communication, peut s'intégrer à même une culture littératiennne : le partage n'est jamais vraiment si défini et exclusif entre culture orale et culture écrite.

1.1.4.2 Degrés de coefficient oralité/littératie et hybridations culturelles

Nous avons vu initialement comment J. Goody, dans ses nombreux ouvrages, s'est intéressé à la question littératiennne, en s'interrogeant sur les rapports entre la pensée et l'écriture, et sur le rôle de l'écriture dans le développement des sociétés humaines. Posture qui l'obligea à se pencher sur l'étude des cultures de l'oralité, et à questionner l'existence même de « sociétés sans écriture²⁵ ». Dans son article « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques²⁶ », D. Fabre dira d'ailleurs que J. Goody n'hésite pas à considérer autrement la conception habituelle du grand partage entre l'écrit et l'oral, et il posera en ce sens la réflexion suivante :

Il n'y a pas de sociétés « sans écriture », définissables par cette absence, mais il y a des sociétés de l'oralité qui mettent en œuvre des modèles cognitifs, des formes de textualités, des modes de communication que l'écrit — et d'abord celui des ethnologues qui s'attachent à comprendre ces mondes — gauchit

²⁵ Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 24. Nous renvoyons le lecteur à la section théorique consacrée à la notion de littératie, où il a été question de la perspective goodienne de l'écriture comme pratique à examiner plus largement, soit en tant que notation du langage parlé à l'intérieur d'un ensemble de formes graphiques antérieures ou extérieures à l'écriture elle-même, notamment dans les productions figuratives (art figuratif) des sociétés préhistoriques.

²⁶ Daniel Fabre, « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques », dans B. Fraenkel (dir.), *Illetrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherches », p. 171-186.

irréremédiablement, lui qui soumet cette parole et cette pensée à un ordre tout autre, à une « raison graphique »²⁷.

De fait, ainsi que nous l'avions laissé entendre dans notre exposé théorique sur la littératie, une société ne peut jamais reposer uniquement sur une culture de l'écrit ou sur l'oralité. Il nous faut comprendre qu'il existe des degrés de littératie comme des degrés d'oralité, allant de fort taux à faible taux. Il est dès lors plus juste de parler de sociétés reposant majoritairement sur une culture écrite, et par conséquent présentant un faible taux d'oralité — et vice versa. Cl. Hagège dira à cet effet que les

civilisations qui ont cultivé ou cultivent aujourd'hui le style oral ne sont pas nécessairement de pure oralité. Elles peuvent, contrairement à ce que les schémas occidentaux nous accoutument à croire, réserver le graphique à des usages autres que littéraires²⁸.

Les travaux de J. Goody nous incitent en effet à retenir l'idée que, au-delà de la division préconçue entre cultures orale et écrite, nous devrions plutôt penser à l'oral, à l'oral plus l'écrit, plus l'imprimé, etc. En d'autres mots, des interactions constantes entre l'oralité et la littératie persistent dans les sociétés modernes²⁹. Polylogie culturelle qui exclut donc toute catégorisation tranchée : il peut y avoir de la littératie dans l'oralité, comme il peut y avoir de l'oralité dans la littératie.

L'exemple, dans les cultures paysannes, des bergers analphabètes qui avaient développé des méthodes de calcul par nécessité de tenir les comptes de leur troupeau démontre bien ce métissage culturel. D. Blanc, dans son article « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés³⁰ », évoquera l'importance de ces « calculateurs prodiges³¹ », qu'il qualifiera d'« [i]llettrés remarquables³² », en mettant de l'avant la raison présumée de leurs capacités exceptionnelles en calcul :

La nécessité où ils se trouvaient de dénombrer leur troupeau et le désœuvrement de la solitude, pensait-on, les avaient incités à inventer pour eux-mêmes des

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

²⁸ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 84.

²⁹ Voir à ce sujet J. Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994.

³⁰ Dominique Blanc, « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », dans B. Fraenkel (dir.), *op. cit.*, p. 187-197.

³¹ *Ibid.*, p. 193.

³² *Idem.*

systèmes de numérotation orale et des techniques de calcul mental qui firent d'eux des incarnations vivantes de ces « savants naturels » dont on soupçonnait l'existence parmi les illettrés. Calculateur sans écriture, le berger occupe encore le pôle opposé en maîtrisant une comptabilité graphique. Figure emblématique de l'illettré savant il passera d'une écriture de la pratique à la pratique de l'écriture [...]³³.

Ainsi certains bergers de Provence avaient-ils conçu comme marques pastorales des formes scripturales particulières s'apparentant à des signatures, qui leur permettaient de chiffrer les bêtes de leur troupeau. Signes graphiques que les bergers consignaient ensuite à l'écrit :

Le berger peut être illettré, mais un illettré qui « écrit » dans son *libret*, le carnet qui fera foi en cas de contestation. Scribe privilégié, il manipule une autre écriture composée des signes de propriétés en usage dans une ou plusieurs communautés³⁴.

Outre l'exemple de ces bergers analphabètes, D. Blanc soulignera les modes de calcul utilisés par les marchands et les commerçants illettrés dans l'exercice de leurs fonctions, et ce, bien avant que la culture littéraire prenne son essor dans les sociétés modernes et s'implante dans l'univers de l'économie marchande. Nous avons effectivement, dans la section théorique consacrée à la littérature, fait allusion à la pratique, attestée depuis le XV^e siècle, des comptes à la craie tenus par les commerçants dans les auberges et boutiques, à même les murs ou sur une porte d'armoire à l'intérieur de leur établissement. Pour ces commerçants comme pour les bergers, c'est la nécessité de tenir des comptes qui a engendré la recherche d'un procédé scriptural antérieur au développement de la culture écrite au sein des groupes sociaux appartenant à une culture *a priori* orale.

La précision que nous apportons ici en regard des hybridations culturelles entre oralité et littérature nous oblige ainsi à nuancer l'examen de certaines pratiques existantes dans les sociétés modernes, et qui font encore aujourd'hui partie de nos us et coutumes. Nombre de sacrements de la religion chrétienne constituent en ce sens des pratiques rituelles reposant tout autant sur l'oralité que sur la littérature : elles

³³ *Ibid.*, p. 193-194.

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

passent d'abord par les gestes, la parole et la présence physique des corps, mais nécessitent également une officialisation par l'écrit. La cérémonie officielle du mariage, par exemple, repose obligatoirement sur la présence des mariés, des témoins (visuels et auriculaires) et du prêtre (qui *oralise* le sacrement). Aussi sera-t-elle scellée au moyen de la signature des registres par les mariés et les témoins — donc par l'écriture. La valeur du sacrement va peut-être au-delà du papier qui le consigne, la légitimité de la cérémonie est toutefois liée d'une part à la performance orale et rituelle, d'autre part à la bureaucratie paperassière qui l'entoure. L'efficacité du rite exige la coexistence d'une oralité et d'une littératie suivant différents degrés de coefficients : alors que dans le rite du silence, nous l'avons vu initialement, le coefficient d'oralité est très élevé, voire exclusif, dans le sacrement du mariage, nous pourrions dire que les traits d'oralité et les traits scripturaux sont indissociables, et participent de façon égale à ce que le rite soit fonctionnel.

Il nous faut enfin retenir que dans l'application pratique, au-delà de toute perspective *purement* théorique, les concepts d'oralité et de littératie doivent être considérés et compris tant dans leur rapport d'opposition que dans les dynamiques interactionnelles qui les régissent. Autrement dit, l'oralité ne peut se comprendre sans la littératie, comme Carnaval ne peut se comprendre entièrement sans Carême — et vice versa. Quoique nous ayons jusqu'ici présenté les notions de littératie et d'oralité individuellement (pour des besoins épistémologiques qui répondaient à la structure de notre thèse et à la répartition des analyses de notre corpus), notre lecture des romans de Hugo reflétera ce métissage culturel. Nous verrons en effet comment la réappropriation textuelle, littéraire, de l'oralité chez Hugo s'insère dans un contexte culturel littérarien et entretient avec celui-ci certains rapports d'influence. Mais avant de replonger dans l'analyse de notre corpus, d'autres précisions au sujet du concept d'oralité méritent d'être ici développées.

1.1.4.3 Oralité traditionnelle et fausse oralité

De même qu'il y a un écart de sens entre culture orale et tradition orale, comme nous l'avons souligné plus tôt, grande est la différence entre la parole dans une culture orale et la parole dans une culture de l'écrit. Certains ouvrages théoriques mettent ainsi en évidence la distinction à établir entre l'oralité traditionnelle et la fausse oralité : il existe des formes orales que nous aurions tendance à rattacher à l'oralité, mais qui sont en fait des oralisations de l'écrit, c'est-à-dire des communications orales de textes écrits et intériorisés. Tels les lectures de journaux télévisés ou les exposés oraux, où l'oralité est mise en scène, structurée par l'écriture. Située entre la formulation orale (à voix haute ou mentalement) et la communication verbale à un auditoire, la fausse oralité ne marque pas le passage immédiat de la bouche du locuteur à l'oreille de l'auditeur, mais plutôt un transfert de la vue au son, de l'œil à l'oreille. Le détour qu'effectue le discours oral par un mode graphique n'est pas à négliger, puisqu'il permet la reformulation des phrases, ainsi que la modification de l'ordre des mots et des idées. Cette interaction entre l'oralité et la littérature exerce donc une influence sur l'organisation de la pensée et, du coup, affecte la structure même de la parole, dont l'émission se détache de la production écrite tout en y étant intimement reliée³⁵. Dans ces cas où l'oralité est un trompe-l'œil, soit modulée sur la base d'un discours écrit, la plus-value de la parole tiendra aux effets de performance s'ajoutant au discours.

Aussi le recopiage ou la transcription d'une forme d'oralité ne sont-ils que le produit d'une culture littéraire. La communication inaltérée d'un récit relève effectivement d'une tradition écrite, et non d'une tradition orale. Dans l'univers de l'oralité, la répétition d'un récit (par un conteur ou un orateur) connaît un processus de mutation et est constamment restructurée en fonction des circonstances de sa transmission. Il est vrai, diront O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, que « certains noyaux

³⁵ Nous rappelons au lecteur l'importance des travaux de J. Goody à ce sujet, notamment les ouvrages *Entre l'oralité et l'écriture* et *La raison graphique*, cités précédemment.

thématiques des narrations folkloriques orales³⁶ » témoignent d'un niveau de stabilité, mais il faut en revanche reconnaître la grande variabilité « des développements de ces thèmes par les différents conteurs³⁷ ». À l'infinie série des variations que propose l'oralité s'oppose l'infinie série des identiques qui est le propre de l'écriture — caractérisée, nous l'avons vu déjà, par sa fixité. Les propos de O. Ducrot et J.-M. Schaeffer s'étaient d'ailleurs sur les réflexions de J. Goody en regard de la mémoire dans les cultures orales et écrites. Selon les auteurs,

Goody (1977) a montré que dans le cadre d'une tradition orale, la notion même de modèle (censé assurer l'autocorrection du système) n'avait guère de sens, et que la remémoration pertinente n'était nullement la remémoration exacte (qui n'a de sens que dans une culture qui fixe les textes par écrit, et donc fixe des modèles), mais une « remémoration générative »³⁸.

Outre les circonstances qui actualisent le récit oral et les effets recherchés sur les auditeurs, O. Ducrot et J.-M. Schaeffer diront enfin que les réaménagements du discours, dans une culture de l'oralité, dépendent ultimement des

porteurs réels de la transmission orale (l'artiste individuel et son public), dont [...] les *choix* semblent seuls capables d'expliquer à la fois la stabilité de certains éléments structurels et la variabilité foisonnante de la plupart des autres aspects des œuvres orales. Ainsi on admet que pour l'étude du conte, il faut prendre en compte trois facteurs : la tradition, c'est-à-dire la chaîne des conteurs du passé, le conteur individuel en tant que créateur de l'œuvre en performance et l'auditoire en tant que sanction de l'art du conteur³⁹.

L'étude d'une fausse oralité, ou d'une oralité fictive, par rapport à l'oralité traditionnelle nous amène donc à poser certaines considérations sur la variabilité de l'oralité, en opposition à la fixité de l'écriture. Le lecteur aura, par ailleurs, certainement constaté que le fil de nos réflexions fait intervenir un autre aspect important de la dialectique, soit le rapport à la mémoire — que nous avons entrevu dans la section théorique consacrée à la littérature.

³⁶ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 516.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 517. Les auteurs citent l'article « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagre » de J. Goody, paru dans *L'Homme*, 17, n° 1, 1977, p. 40.

³⁹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 517.

1.1.4.4 Oralité et mémoire

En parcourant les textes qui nous permettaient de comprendre le concept d'oralité, il nous est apparu que la relation établie avec la mémoire et la faculté du souvenir était complexe et pouvait soulever différents questionnements. D'emblée se sont imposées deux principales opinions sur le sujet : celle voulant que la mémoire soit mieux exploitée dans une culture orale, et celle voulant, au contraire, que la mémoire ait grandement bénéficié des effets de la littérature. La première sera d'abord défendue par Cl. Hagège, qui, appuyant les « tenants de l'oralité comme absolu des origines⁴⁰ », accuse la littérature (et principalement la diffusion de l'imprimerie en Occident) d'être responsable de l'affaiblissement de nos facultés mémorielles :

Les écrivains d'abord, puis les imprimeurs et les industriels du livre et de la papeterie ont commis le même attentat sur la faculté du souvenir. Ils ont rendu notre mémoire paresseuse et c'est tout juste aujourd'hui si les mieux doués parviennent à retenir les noms de leurs amis les plus intimes. Ne concluons pas à notre dégénérescence, mais simplement à la déchéance d'une faculté qui, avec tout notre arsenal épistolier et livresque, est devenue presque superflue⁴¹.

Selon l'auteur, seule la parole vive (ou la gestuelle orale) fait appel à une réelle capacité mémorielle, en même temps qu'elle la développe. Il évoque en ce sens l'exemple du conteur, qui apprendra à maîtriser divers procédés de récitation lui servant à se rappeler la ligne directrice de son histoire :

Le style oral [...] recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel, noms-agraves, expressions inductrices, profusion de quasi-synonymes, assonances, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche. Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition. [...] Les techniques de répétition perpétuent en parole vivante les récits ethnographiques, légendaires, historiques des griots africains, des prophètes bibliques, des poètes traditionnels berbères et malgaches, sénégalais et néo-hébridais, et de tous les conteurs du monde, mémoire des hommes. On a souvent cité le mot attribué au Malien H.

⁴⁰ Claude Hagège, *op. cit.* p. 71.

⁴¹ *Idem.* L'auteur cite C. L. Julliot, *L'éducation de la mémoire*, Paris, 1919, p. 33-35.

Hampaté Ba : « En Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle⁴². »

Alors que la citation nous paraît intéressante, à première vue, dans ce qu'elle soutient à propos des procédés mnémotechniques du conteur, elle nous semble également paradoxale, avançant des idées que nous pourrions remettre en question. D'une part, il faut reconnaître que si la répétition est une technique habituelle de l'oralité, la rime et l'allitération sont, en revanche, rarement (voire jamais) employées dans les cultures purement orales. Effectivement, tel que l'explique J. Goody, ces *figures de style* sont issues de la raison graphique, et relèvent donc plutôt d'une tradition orale au sein d'une culture écrite. Autrement dit, « ces caractéristiques sont plus typiques des exécutions orales dans les cultures de l'écrit⁴³ ». D'autre part, en affirmant que la mémoire d'un vieillard peut se comparer à une bibliothèque, Cl. Hagège n'admet-il pas justement l'importance de la littérature dans la perpétuation de la mémoire et du souvenir à long terme? Nous devrions dès lors examiner attentivement la question de la mémoire telle qu'elle est développée dans les ouvrages de J. Goody.

Nous avons vu initialement, partant des études goodiennes sur les effets de la littérature, qu'il était possible de considérer l'écriture comme un médium de premier plan dans la mémoire collective, historique et culturelle, des sociétés modernes. Si dans une culture de l'oralité, ce sont, nous dit Cl. Hagège, « tous les conteurs du monde » qui portent la « mémoire des hommes⁴⁴ », l'écriture, dans une culture littéraire, permet tout autant que ne sombrent pas dans l'oubli ce qu'ont fait les hommes et les hommes eux-mêmes⁴⁵. N'est-ce pas d'ailleurs le but ultime des inscriptions scripturales gravées sur les pierres tombales, soit la survivance de la mémoire des défunts?

⁴² Claude Hagège, *op. cit.* p. 84-85.

⁴³ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ Claude Hagège, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵ Sur une autre note, voir également ce que dit M. McLuhan au sujet de la croyance générale voulant que, dès son apparition, « la presse à imprimer était un engin capable d'assurer l'immortalité ». (Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 246 et p. 246-250.)

Aussi les réflexions de J. Goody nous amènent-elles à reconnaître les grandes forces de la littératie, que ne possède pas l'oralité. Les possibilités qu'offre l'écrit en regard de l'accumulation et de l'archivage des savoirs, comme du développement des sciences par transmission des connaissances à large diffusion (la communication pouvant se faire à distance et sur de longues périodes), corroborent l'idée avancée par l'anthropologue, à l'effet que l'écriture confère un immense pouvoir aux cultures littératiennes par rapport aux cultures orales, « pouvoir qui permet aux premières de dominer les secondes de diverses manières⁴⁶ ». Le pouvoir résiderait donc principalement là où l'oralité est défaillante. Il est alors aisé de comprendre que les vues de J. Goody relativement à la mémoire dans les cultures orales et écrites ne vont pas dans le sens des propos de Cl. Hagège, lorsque nous lisons ce passage :

Platon a décidé que l'écriture serait la ruine de la mémoire, et que l'homme oral se rappelait mieux que ses homologues lettrés. Depuis cette époque, on ne compte plus les comptes rendus concernant les hauts faits de mémoire dont sont capables les membres des cultures orales, les exploits des professionnels de la mémoire qui se souviennent des moindres détails de leurs histoires tribales, ou des bardes qui récitent de longs mythes et récits épiques. Et l'on continue de raconter de telles fables. [...] Il est vrai que de telles sociétés dépendent largement de la mémoire interne pour la transmission de la culture, des savoirs et des coutumes d'une génération à la suivante. Cependant, tout n'est pas mémorisé parfaitement, c'est-à-dire *verbatim*⁴⁷.

La mémorisation et la restitution *verbatim* sont effectivement des procédés typiques grandement valorisées dans les cultures de l'écrit. J. Goody nous fait ainsi réfléchir à la tendance que nous avons de penser le concept même de mémoire, qui est en fait tributaire de la scolarisation dans les sociétés littératisées. De façon générale, nous mesurons la qualité de la mémoire par la restitution d'éléments regroupés dans des listes ou appris par cœur.

Or, dans les sociétés orales, où « tout savoir culturel est stocké dans le cerveau, en grande partie parce qu'il y a peu de solutions de remplacement⁴⁸ », cette idée de mémorisation *verbatim* est difficile, voire impossible à concevoir. Ce n'est pas ce

⁴⁶ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

type de mémoire qui y est exploité, et J. Goody dira que fréquente est la confusion entre la « mémoire dans les cultures orales et dans la composante orale des cultures écrites⁴⁹ ». Il nous faut ici nous départager de notre ethnocentrisme et envisager autrement la notion de mémoire dans les cultures de l'oralité. Nous admettons dès lors, suivant les explications de l'anthropologue,

qu'une bonne partie de ce savoir oral n'est pas stockée de la manière précise qu'évoque le terme « mémoire » dans les cultures de l'écrit. En fait, les analphabètes se retrouvent souvent dans cette situation où ils ont en tête un vague souvenir, sans pouvoir comme nous prendre un livre. En conséquence, ils sont parfois forcés de créer de nouveaux savoirs, ou de nouvelles variantes pour combler cette lacune⁵⁰.

Aussi est-il plus juste, dans les sociétés orales, de considérer la notion de mémoire en termes de système mnémonique reposant essentiellement sur des symboles mnémoniques :

Il faut établir clairement la distinction entre un système mnémonique (ou mémoire) dans les cultures orales, et le type de restitution que l'écriture permet et encourage. [...] Au lieu de stocker l'information *verbatim*, mot pour mot, ces systèmes mnémoniques proposent un objet ou un graphème pour rappeler un événement ou une récitation, qu'il faut ensuite développer⁵¹.

Il s'ensuit qu'un même symbole mnémonique pourra engendrer de multiples variantes de lecture :

[...] deux interprètes n'en donneront jamais exactement la même interprétation, même s'ils ont reçu l'enseignement du même maître à la même époque, si bien que les divergences que l'on trouve entre une version et une autre sont d'un tout autre ordre que celles que l'on trouve entre deux lecteurs d'un même texte linguistique⁵².

En somme, les précisions de J. Goody nous font comprendre que l'apprentissage, dans les cultures de l'oralité, n'a pas pour objectif la répétition exacte et fidèle d'un récit. Contrairement aux pratiques des cultures littéraires, la mémoire orale repose plutôt sur « l'expérience retravaillée⁵³ », de sorte que les conteurs les plus doués

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 60.

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

seront ceux ayant le mieux appris à improviser à partir d'un schéma transmis par la tradition.

Force est de reconnaître que l'oralité donne ainsi une large place à la création dans les performances rituelles. Toutefois, comme nous l'avons mentionné plus tôt, la mémoire des cultures orales atteint des limites que ne pose pas l'univers de la littérature. Alors que la communication orale d'un savoir nécessite la coprésence des corps et l'actualisation du rite dans un espace-temps bien défini, la transmission des connaissances écrites peut, en revanche, se déployer suivant un large spectre géographique, spatial et temporel, pouvant franchir des générations pour rejoindre un lectorat étranger à l'auteur, à son époque et à son groupe social.

1.1.4.5 Oralité populaire et oralité savante

Le dernier point que nous voudrions développer afin de compléter la définition théorique du concept d'oralité découle d'un piège dans lequel il nous semble facile de tomber, soit d'associer implicitement *oralité* à *populaire*. Nos lectures sur le sujet nous obligent effectivement à préciser que l'oralité n'est pas d'emblée populaire, et qu'il existe une forme d'oralité dite savante. L'ouvrage *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe-XXe siècle)* de F. Waquet⁵⁴ constitue selon nous une référence incontournable à cet effet. Partant de l'observation selon laquelle la plupart des grandes études laissent croire en la disparition de l'oralité avec l'invention de l'imprimerie, et que la recherche scientifique dans ce domaine a occulté l'importance que l'oralité a continué à avoir dans les milieux intellectuels, F. Waquet explique d'abord comment cet état de fait historique est en grande partie responsable des valeurs attribuées depuis des siècles à l'oralité :

Tout naturellement, avec la diffusion des livres et les progrès de l'alphabétisation qui allaient de pair, l'historiographie de l'Europe moderne pouvait opérer une forme de « grand partage » : d'un côté, ceux qui maîtrisaient

⁵⁴ Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003.

l'écriture et la lecture, de l'autre, ceux qui n'y avaient point ou peu accès. De surcroît, dans la perspective progressive des études en la matière, l'oralité non seulement se rétrécissait inexorablement avec le temps, mais encore elle n'apparaissait que de façon négative : ce qui n'avait pas été gagné par l'écrit. Rien d'étonnant donc qu'une double équation — où les implicites ne manquent pas — se soit imposée, qui a assimilé, d'une part, écrit à cultivé et savant, de l'autre, et plus exclusivement encore, oral à populaire, illettré, inculte. Une conséquence naturelle en est dérivée : pour les gens du livre par excellence, pour les doctes, les savants, les lettrés, la question de l'oralité n'a point été posée. Ainsi, en plaçant le monde intellectuel sous le signe majeur de l'écrit et de l'imprimé, en réduisant les œuvres de l'esprit à des textes à lire, on a oublié ce par quoi le savoir a aussi circulé et circule encore à son plus haut niveau : la parole⁵⁵.

L'auteure tient alors à mettre en avant cette activité d'oralité savante qui a été amenuisée, sinon complètement oubliée, dans l'univers littéraire des institutions universitaires et académiques. Pour elle, c'est « un pan considérable du monde savant [qui] a disparu de l'histoire⁵⁶ », dans la mesure où l'oralité a toujours joué un rôle indispensable au sein des milieux les plus littéracisés, jusqu'à aujourd'hui encore, notamment dans les colloques, les congrès, les séminaires et les conférences. En ciblant le milieu des chercheurs, des étudiants et des enseignants œuvrant dans les institutions de savoir, sur une période allant du XVI^e au XIX^e siècle, F. Waquet veut principalement déconstruire la croyance générale qui tend à dévaloriser les pratiques de l'oralité par rapport à celles de l'écrit, et se propose en ce sens d'écrire

une histoire culturelle de l'oralité dans la civilisation de l'imprimé, très précisément dans les sphères les plus hautes de cette civilisation, et, par là même, [de] restituer à l'oralité sa place dans l'histoire intellectuelle⁵⁷.

Ses recherches révéleront dès lors l'importance de l'oralité dans cet univers du savoir, c'est-à-dire là où elle est en grande proximité avec le livre, et où les dynamiques d'interaction entre l'oralité et la littérature dans les pratiques quotidiennes de la vie intellectuelle contribuent ultimement à l'avancement des connaissances.

F. Waquet n'est pas seule à dénoncer cette perception populaire et dévalorisante de l'oralité dans les sociétés modernes. En effet, d'autres auteurs considèrent que si le

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

partage double culture écrite/savante versus culture orale/inculte est fréquent, il n'en est pas moins erroné. Ainsi dira J. Goody :

Une société orale n'est pas dépourvue d'esprit critique mais dépourvue des moyens de se constituer une tradition critique; s'il n'y a pas de philosophie sauvage, c'est que manque l'outil indispensable à cet « exercice de rumination constructive » qu'est la philosophie : l'accumulation des écrits des prédécesseurs [...] ⁵⁸.

Opinion qui sera également défendue par Cl. Hagège, du point de vue linguistique de son étude des sociétés orales :

C'est un préjugé d'après quoi les langues sans tradition écrite sont fluctuantes et informes. Ce préjugé ne pouvait qu'être accrédité par les pauvres récits de missionnaires dépourvus de compétence linguistique et incapables de percevoir la savante complexité et la continuité historique de nombreuses langues d'oralité. Sous des formes variables, ces idées dominent en Occident depuis au moins la Renaissance. L'invention de l'imprimerie y a certainement joué un rôle décisif. [...] la notion d'analphabétisme, tout comme celle de langues « sans » écriture, ne peut pas avoir, dans les sociétés d'orature, la charge condescendante, privative et européocentriste qu'elle possède dans les parties du monde où les langues s'écrivent depuis longtemps. Les dépositaires de l'histoire des sociétés orales sont leurs savants et leurs poètes ⁵⁹.

Enfin, au terme de ses réflexions sur les illustres bergers calculateurs et les commerçants qui tenaient leurs comptes à la craie, D. Blanc nous rappellera « qu'il fut un temps dans notre société où “les illettrés” ne formaient pas forcément un groupe réduit et marginal toujours perçu de manière négative ⁶⁰ ».

Il semble donc que la tendance à confondre *oralité* et *populaire*, ou à porter un regard condescendant sur les sociétés orales, soit tributaire d'un héritage culturel proprement occidental. Notre incapacité à mesurer la juste valeur des cultures de l'oralité, comme des systèmes de communications traditionnels qui s'y rattachent, résulterait d'un ethnocentrisme qui perdure depuis l'essor de la littératie, moment où l'apprentissage (et la pratique) de la lecture et de l'écriture rimera désormais avec l'idée de progrès social et de société civilisée. De même que l'oralité n'est pas exclusive aux cultures purement orales — nous l'avons vu plus tôt avec les concepts

⁵⁸ Jack Goody, *La raison graphique*, op. cit., p. 9.

⁵⁹ Claude Hagège, op. cit., p. 70 et 92.

⁶⁰ Dominique Blanc, op. cit., p. 196.

d'oralité primaire et d'oralité secondaire —, elle ne relève pas uniquement des classes populaires dans les cultures littéracisées. Peut-être l'anthropologie historique démontre-t-elle qu'au fil des siècles l'écrit a conféré aux sociétés littératiennes un pouvoir leur permettant de dominer les sociétés orales, il ne faut pas croire pour autant que celles-ci sont, par inversion, complètement dépourvues de pouvoir.

L'ethnocritique de la littérature s'intéressera par ailleurs à cette situation de l'oralité qui, « changée par plusieurs siècles de culture écrite puissamment diffusée par l'imprimerie et diversement instituée par l'école⁶¹ », a continué à s'insinuer, en se recomposant, dans la littératie. Dynamique créant un effet de métissage culturel qui se manifestera notamment dans la littérature écrite. Suivant ce raisonnement, nous verrons que les romans de jeunesse de Hugo intègrent dans la matière textuelle des traces d'une oralité traditionnelle, indices d'une certaine intrusion de l'univers oral dans un contexte reposant *a priori* sur une culture de la littératie.

1.2 Carnaval

La lecture des grands ouvrages portant sur le sujet⁶² nous permet de constater que les origines du carnaval ne sont pas clairement définies. La plupart des

⁶¹ Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 7.

⁶² Dans le champ des études ethnologiques, il existe une flagrante dissymétrie entre carnaval et carême : la plupart des ethnologues se sont davantage intéressés à la période du carnaval, ce qui explique la généreuse bibliographie sur le sujet, comparativement aux ouvrages portant sur le carême. Aussi, bien que les ouvrages sur le carnaval abondent tant sur le plan de l'étendue géographique (carnavals en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Europe de l'Est ou en Russie, par exemple) que sur celui de la profondeur historique, le lecteur comprendra que, pour les besoins de nos analyses à venir, nous accorderons dans cette section (qui, somme toute, se veut une présentation générale) une plus grande importance à la revue des principaux ouvrages portant sur le carnaval traditionnel en France et sur le carnaval urbain à Paris. Parmi les travaux qui nous ont ici orientée, voici quelques titres : M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970; D. Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Traditions », 1992; F. C. Rang, *Psychologie historique du carnaval*, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Essais », 1990; E. Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979; A. Faure, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX^e siècle : 1800-1914*, Paris, Hachette, coll. « Littérature & sciences humaines », 1978; A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain. Tome premier, III. Cérémonies périodiques cycliques. Carnaval-Carême-Pâques*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947.

ethnologues s'entendent toutefois pour en voir les principales expressions dès les premières civilisations, lors des fêtes qui se déroulaient à la fin de l'hiver pour souligner le retour du printemps et le réveil de la nature. Ainsi quelques fragments de textes datant du III^e siècle av. J.-C. témoignent des Sacées, une fête populaire babylonienne caractérisée par l'inversion des mondes et la mise à mort d'un souverain fictif (offert aux dieux comme bouc émissaire). Les saturnales du IV^e siècle, célébrées à Rome au cours du solstice d'hiver en l'honneur de Saturne, dieu de l'agriculture et du temps, tout comme les dionysies de l'Antiquité grecque, en l'honneur de Dionysos, dieu de la fécondité, du vin et de la végétation, sont également des manifestations païennes auxquelles remonterait le carnaval en Occident. Les rites étaient alors profondément ancrés dans les cycles temporels de la nature — alternance de la lune et du soleil, rythme des saisons, etc. — et se déployaient dans les couches populaires de la société.

Il importe de ne pas négliger ces origines païennes, puisqu'elles marquent l'évolution du carnaval au fil des siècles, dans l'opposition qu'elles suscitent au sein de l'Église chrétienne. Jusqu'au Moyen Âge en effet, l'Église fera maints efforts pour intégrer et fixer les cultes antiques dans le nouveau calendrier liturgique. Elle arrivera à s'imposer, mais non sans que des traces de pratiques païennes restent dans l'ombre des fêtes chrétiennes. Ce syncrétisme transparent se manifestera par exemple lors des *calendae januaris*, fêtes marquant le début de la nouvelle année, et pendant lesquelles resurgissent les anciens dieux, masqués⁶³ et déguisés. Dans *Le Carnaval de Romans*, E. Le Roy Ladurie nous rappellera en ce sens que

le Carnaval se rapproche d'un système de données préchrétiennes ou non chrétiennes (autrement dit folkloriques-rustiques, ou même païennes). Dans la mesure où il vise à « enterrer la vie de païen », il reproduit directement certains rites qui avaient préexisté au christianisme dans les fêtes d'hiver païennes telles qu'elles furent amalgamées au catholicisme des humbles lors de la

⁶³ Le masque, dans les fêtes et le théâtre au Moyen Âge, est un bel exemple de survivance païenne et, en ce sens, il a été condamné par l'Église, qui y voyait une incarnation du Diable.

christianisation des campagnes pendant le premier millénaire, en un temps prodigieux de bricolage culturel⁶⁴.

Aussi est-ce à cette époque, vers l'an mil, que l'Église détermine l'origine de la division carnaval/carême, instituée par les clercs responsables du calendrier liturgique chrétien. Ce qui posera d'emblée une des plus importantes caractéristiques de ce cycle. Si effectivement carême est la période pendant laquelle règnent des interdictions alimentaires et sexuelles, carnaval est, inversement, la période pendant laquelle la viande, comme toute chair, est permise — où l'on peut manger des aliments *carnés*.

1.2.1 Considérations générales

De même que pour le carême, le carnaval ne se définit pas par des dates fixes dans le calendrier de l'année, mais plutôt par rapport à ce qui le précède et ce qui le suit. Encadré d'un bord par le Jour des Rois (ou Épiphanie), qui clôt le cycle des Douze Jours⁶⁵, et de l'autre par le mercredi des Cendres, qui ouvre le carême, le carnaval « n'est pas fondamentalement somme de rites et de croyances, mais instant d'une tension⁶⁶ » dans le calendrier : « soudure entre deux années⁶⁷ », et entre deux saisons, d'où jaillirait ainsi tout le déploiement festif de cette période — déploiement concentré lors des trois jours gras du carnaval, soit les dimanche, lundi et mardi qui précèdent l'entrée en carême, alors que la fête atteint son paroxysme.

Peut-être n'est-il pas dans l'essence « somme de rites et de croyances », ceux-ci néanmoins façonnent son visage. Au Moyen Âge, le carnaval constitue la principale expression de la culture comique populaire, de la sensation populaire⁶⁸. C'est tout le

⁶⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, *op. cit.*, p. 341.

⁶⁵ Le Jour des Rois est le 12^e jour du cycle de Noël (ou cycle des Douze Jours), lequel débute au solstice d'hiver.

⁶⁶ Alain Faure, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Le carnaval s'est exprimé différemment selon qu'il se vivait dans les milieux ruraux ou urbains. Pour les besoins de l'analyse de notre corpus, c'est le carnaval urbain traditionnel (issu du Moyen Âge) qui retiendra davantage notre attention et auquel nous consacrerons les prochaines pages.

peuple qui se mêle aux festivités : chacun dans leur rôle et se définissant les uns par rapport aux autres, acteurs et spectateurs *vivent* tous la fête. Pendant le carnaval, la mort de l'hiver et la naissance d'une année nouvelle, tout comme la rude abstinence qui s'annonce, sont donc soulignées par « un temps de réjouissances énormes, où les interdits sont levés et les fous couronnés⁶⁹ ». Plus que simple divertissement, le carnaval se caractérise par une rigoureuse tradition et un ordre qui régissent cette période ponctuée de fêtes et de rites collectifs.

Or, alors que leur déroulement est bien ordonné et planifié dans le calendrier, les fêtes dégagent une tout autre atmosphère : exubérance tapageuse, bombances, débauches et comportements licencieux, cérémonies collectives et rituelles concernant la morale sexuelle et conjugale ou rappelant la relation aux morts, travestissements, parades et défilés de masques sont en effet à l'ordre des festivités. J.-M. Privat résume ainsi les traits majeurs du carnaval dans son ouvrage *Bovary Charivari*, où il s'intéresse précisément à la question du charivari dans *Madame Bovary* de Flaubert :

La licence temporaire et rituelle des mœurs, le renversement codé de l'ordre établi, la personification de Carnaval et de Carême, parfois par des êtres vivants (conformément à la pensée folklorique), le jugement et la mise à mort de mannequins de Carnaval anthropomorphes et féminins [...] sont les éléments principaux du scénario carnavalesque⁷⁰.

En raison du conflit existant entre l'univers officiel de l'Église et de l'État et celui non officiel du carnaval, l'ensemble des réjouissances populaires, voire toute la culture comique populaire du Moyen Âge, a évolué dans les rues et les places publiques, qui sont les lieux extérieurs de la sphère idéologique féodale et religieuse où s'est trouvé relégué le rire. En étant évincée des espaces officiels, la culture du rire s'est alors développée, au fil des ans, dans les milieux populaires et y a acquis des privilèges exceptionnels. Aussi les tenants de l'autorité se voyaient-ils obligés de l'y tolérer :

⁶⁹ Alain Faure, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 161.

[...] ce sérieux exclusif de l'idéologie défendue par l'Église officielle entraînait la nécessité de légaliser à l'extérieur de l'église, c'est-à-dire du culte, du rite et du cérémonial officiels et canonisés, la gaieté, le rire et la plaisanterie qui en avaient été exclus. C'est ce qui a donné naissance, à côté des formes canoniques, à des formes purement comiques⁷¹.

Cette évolution de la culture comique populaire explique pourquoi les fêtes carnavalesques ont tant prospéré dans les rues des sociétés médiévales, lesquelles étaient encore très puissantes par rapport à la culture officielle de l'Église et de l'État. Ce cours des événements a également affecté le sort d'un important culte comique gravitant autour de l'Église, soit la Fête des Fous.

1.2.2 La Fête des Fous⁷²

Au Moyen Âge, tel que nous l'avons mentionné précédemment, les clercs étaient responsables du calendrier liturgique et disposaient des fêtes chrétiennes. Alors qu'ils y inscrivaient les temps collectifs, ils ont prévu une pause carnavalesque dans l'horaire de leurs propres communautés. De là est née la Fête des Fous, où l'on « voyait la hiérarchie cléricale s'inverser⁷³ », comme toute la liturgie sacrée était inversée : les enfants de chœur et le bas-clergé occupaient les places réservées au haut-clergé⁷⁴; les évêques et archevêques s'affranchissaient de leurs titres et attributs

⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 82. Étant donné l'importance des travaux que Bakhtine a consacrés, d'une part, au carnaval dans la culture comique populaire et, d'autre part, à la carnavalisation de la littérature (ou littérature carnavalesquée), il va de soi que, dans le cadre de cette présentation, nous référerons maintes fois à ses ouvrages. Rappelons également que les études bakhtiniennes sont essentielles dans le champ de l'ethnocritique, la notion de polyphonie, tout comme la nécessité de raffermir les liens entre littérature et culture, étant à l'origine des postulats de base de cette approche.

⁷² Les descriptions que nous rapportons ici quant au déroulement de cette fête nous viennent principalement de la lecture de D. Fabre, *op. cit.*; de T. Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991; de J. Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Hachette Littératures », 1983; et de P. G. d'Ayala et M. Boiteux (dir.), *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988.

⁷³ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁴ Pour J. Heers, cette inversion des hiérarchies est d'ailleurs en centre des éléments fondamentaux de la Fête des Fous : « Deux thèmes principaux [...] marquent les premiers rituels, disons les cérémonies à l'état pur, celles des premiers moments, à l'intérieur du temple. [...] Ce sont, d'une part, la célébration de l'Enfant et, en premier lieu, de l'enfance du Christ, puis de tous les enfants et donc des faibles, des incapables, de ceux aussi qui doivent vivre sans protection; ensuite, l'exaltation des

dans un esprit ludique et s'adonnaient à des libertés délirantes peu convenables pour des représentants du christianisme.

Aussi les messes se déroulaient-elles sur un mode sacrilège, les liturgies et les sermons étant composés de discours parodiques, de railleries bouffonnes et de braiements, qu'accompagnaient des chants scabreux, burlesques et en faux registre. Les encensements au boudin et à la saucisse produisaient une odeur fétide de vieilles semelles. Après avoir ainsi parfumé les espaces sacrés, les fous, affublés comme des femmes, des troubadours ou des libertins, parfois même dénudés en pleine église, se soufflaient au visage les cendres infectes des encensoirs, qui dès lors donnaient l'aspect de masques grotesques. Enfin, la messe folle se dénouait sur l'élection d'un pape des fous choisi parmi le bas-clergé, que l'on menait en procession à travers l'église, assis à califourchon, et à l'envers, sur un âne. Les jeux articulés autour de l'âne (dont les braiements et le port des capuchons à oreilles d'âne) font évidemment référence à l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem monté sur le dos d'un âne, le Dimanche des Rameaux. Au cours de la Fête des Fous, c'est plutôt l'âne que l'on faisait entrer dans l'église, dans l'esprit de contaminer ce lieu saint.

Ayant généralement lieu vers la fin de décembre (à la Saint-Étienne, le 26, à la Saint-Jean Évangéliste, le 27, ou à la fête des Saints-Innocents, le 28 décembre) ou au début du mois de janvier, la Fête des Fous, qui peut être vue comme une prémisse à la période du carnaval, est essentiellement caractérisée par les rites sacrilèges que nous venons de décrire : jeux d'inversion, déguisements, danses, bouffonneries et mimiques visant à exhiber les visages les plus hideux. Toute licence était alors tolérée et laissait transparaître l'influence d'anciens rituels païens au cœur des réjouissances; en effet, ainsi que le souligne Y. de Sike,

l'écho des Saturnales, même lointain, est beaucoup trop présent pour être ignoré.
Les déguisements et les masques qui apparaissent pendant les douze jours dans

humbles, des petits, des faibles sur l'échelle des fortunes et sur le rang social, faibles que beaucoup, tout au long de l'année, tournent en dérision » (*op. cit.*, p. 108).

une grande partie de l'Europe servent d'étape intermédiaire entre les deux fêtes⁷⁵.

Propos également tenu par J. Heers, dans son précieux ouvrage consacré aux fêtes des Fous et aux carnavals :

[...] le voisinage du solstice d'hiver, fin décembre-début janvier, s'impose d'une façon absolue et l'on parle volontiers des « fêtes des calendes de décembre ». D'où, évidemment, la tentation d'y voir l'héritage tout ordinaire des fameuses saturnales romaines si souvent évoquées par tous les censeurs et par les premiers érudits. L'idée s'impose en effet d'elle-même et il semble bien qu'il n'y ait eu, entre la fête païenne consacrée au dieu Saturne au bas Empire et celles des premiers siècles du Christianisme, qu'une très courte solution de continuité. [...] Ainsi, une pratique très largement répandue qui, pour les dates, s'inscrit toujours plus ou moins exactement dans la ligne des saturnales de l'ancien temps⁷⁶.

C'est d'ailleurs cet écho au paganisme qui ultimement a mené les autorités ecclésiastiques à condamner la coutume. Célébrée à l'origine à l'intérieur des églises, la Fête des Fous a longtemps mené une existence semi-légale, consacrée par la tradition, avant d'être officiellement interdite à la fin du Moyen Âge. Successivement abolie par le concile de Paris en 1212, interdite par Charles VII dans les établissements collégiaux en 1445 et interdite à nouveau par le concile de Bâle en 1465, la Fête des Fous s'est vite vue chassée des lieux sacrés pour être déplacée dans les milieux profanes, à l'extérieur des églises, comme l'explique J. Heers — déplacement qui, du reste, a contribué à sa disparition progressive vers la fin du XV^e siècle :

On ne peut vraiment priver la cité de la Fête des fous sans faire crier. Mais, dans le même temps, nous voyons bien des efforts pour, s'il faut la maintenir, lui ôter tout cadre religieux, l'écarter de toute célébration paraliturgique et l'insérer, cette fois, au sein de groupes, de compagnies profanes qui en prendront l'entière responsabilité⁷⁷.

Refoulée dans les rues, la Fête des Fous s'est alors intégrée aux réjouissances populaires du carnaval urbain. La promenade des ecclésiastiques s'est mêlée aux

⁷⁵ Yvonne de Sike, *Fêtes et croyances populaires en Europe. Au fil des saisons*, Paris, Bordas, 1994, p. 61.

⁷⁶ Jacques Heers, *op. cit.*, p. 106-107.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 193.

défilés des masques et des chars carnavalesques, tout en conservant ses traits distinctifs, tels que les résume Bakhtine, lorsqu'il affirme que c'est

en France que la fête des fous s'est manifestée avec le plus de force et de persévérance : travestissement parodique du culte officiel accompagné de déguisements, mascarades et danses obscènes. Le jour de l'an et de la Trinité, les réjouissances de la basoche étaient particulièrement débridées. [...] Presque tous les rites de la fête des fous sont des *rabaissements* grotesques des différents rites et symboles religieux transposés sur le plan matériel et corporel [...] ⁷⁸.

Au moment où il récupère la Fête des Fous, le carnaval a déjà évolué, dès le XIII^e siècle, dans les espaces publics, loin de l'autorité religieuse. C'était alors la basoche qui définissait à sa façon les nouvelles règles de la fête carnavalesque : « Le rite, et c'est la nouveauté, est réglé dans ses moindres détails car il figure dans les coutumes de la ville ⁷⁹. » Pendant tout le Moyen Âge, c'est en fait cette population étudiante qui influence le plus le déroulement des carnivals urbains.

1.2.3 Principaux éléments constitutifs d'un carnaval traditionnel

La présence d'une logique quadragésimale dans les romans de jeunesse de Hugo nous incite à nous interroger également sur la présence d'une logique carnavalesque qui contrebalancerait ou se poserait en opposition à la première. Aussi croyons-nous qu'il est possible de déceler dans ces premières œuvres ce que nous pourrions appeler les éléments constitutifs d'un scénario carnavalesque traditionnel, soit : la théâtralisation, le principe d'inversion, les travestissements, le grotesque, le rire et la séquence intronisation/destitution du roi Carnaval ⁸⁰. Intégrés à la matière

⁷⁸ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 83. Nous reviendrons plus tard sur la question du principe matériel et corporel et de la valeur régénératrice du rabaissement grotesque.

⁷⁹ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁰ Précisons que les éléments que nous dégageons ici, s'ils ne suivent pas les catégories définies par Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 179-191) — soit le contact libre et familier, l'excentricité, les mésalliances, la profanation —, ne s'y opposent pas pour autant. Alors que la catégorisation bakhtinienne se place avant tout sous l'angle de la carnavalisation, ou de la « perception carnavalesque du monde » (*ibid.*, p. 161), telle que transposée dans la littérature, les éléments que nous présentons comme étant caractéristiques d'un scénario carnavalesque traditionnel portent, justement, sur le phénomène du carnaval lui-même. Aussi

romanesque surtout à un niveau symbolique, ces différents motifs représentent les principales pistes de réflexion à l'origine de notre étude du carnavalesque dans notre corpus.

1.2.3.1 La théâtralisation

Le théâtre est, à l'instar des parades de rue, « indissociable de l'invention multiple du carnaval urbain⁸¹ ». De par son fort caractère ludique, il se place au cœur des fêtes carnavalesques et domine les célébrations publiques. Tous les genres du théâtre comique du Moyen Âge — les débats, les cris, les monologues comiques, les soties et surtout les farces — sont nés de l'écriture publique qu'a inspirée le théâtre de rue carnavalesque et ne peuvent être appréhendés dans toute leur subtilité que s'ils sont considérés dans ce contexte. Ce sont avant tout les promenades et les défilés de masques qui prennent l'aspect de représentations théâtrales : par un jeu de mimes et de paroles, acteurs et spectateurs échangent leur rôle comme de nouvelles peaux. Ici, tout est spectacle pour la vue et les sens : le théâtre du carnaval embrouille la frontière qui habituellement délimite le jeu et la vie.

En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un monde particulier d'existence. Le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa *vie de fête*⁸².

Le théâtre liturgique (mystères et moralités) est d'abord le genre qui domine les scènes carnavalesques au Moyen Âge. Ce genre sera progressivement supplanté par la farce, qui permettra une émancipation du carnaval au-delà des règles strictes de ce théâtre religieux. Le théâtre de rue s'exprime effectivement par les nombreuses farces et attrapes, dont le but est de rire et surtout de faire rire. En le faisant tomber dans des pièges ou en le trompant par des mises en scène ridicules, on réussit à rabaisser son

définissent-ils mieux, à notre avis, le terrain d'étude de notre corpus romanesque, servant en quelque sorte de pistes de lecture.

⁸¹ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 66.

⁸² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 16.

prochain. Ainsi « on lui rappelait sa condition d'homme faillible et mortel. [...] Le sarcasme des rires était un rappel de la mort⁸³. »

La mort était d'ailleurs très présente lors des fêtes carnavalesques, notamment dans les rites mettant en scène le retour des morts à la fin de l'hiver⁸⁴. Les représentations de la mort se mêlaient aux masques et aux déguisements, s'intégraient aux parades et théâtres de rue. Railler la mort, ou jouer la mort, était alors une façon de conjurer la peur qu'elle inspire. J.-Cl. Schmitt dira en ce sens :

Dans les masques, les jeunes [...] qui, ainsi, jouent les morts et avec la mort n'essaient-ils pas aussi de se rassurer en riant, voire — mais en vain, car la mort toujours est gagnante — de se jouer de la mort⁸⁵?

La théâtralisation se reflétera dans les romans de notre corpus en imprégnant la narration de plusieurs épisodes. L'analyse de scènes se déroulant dans les rues et les places publiques nous permettra de voir comment le sens du spectacle se déploie en arrière-plan pour créer autour de certains événements l'atmosphère particulière des rassemblements populaires.

1.2.3.2 Les inversions

Outre la dimension théâtrale, une des plus importantes caractéristiques de la fête carnavalesque repose sur le fait que cet univers s'édifie comme un monde à l'envers, parodie de la vie quotidienne, et s'exprime par toute une logique des choses à l'envers, des contraires, des permutations du haut et du bas, des revirements. Les manifestations les plus carnavalesques s'appuient donc sur l'inversion de toute chose : du port des vêtements (mettre, par exemple, ses chausses sur sa tête), des codes établis et de la morale, des genres, des rôles et des identités sexuelles, etc.

⁸³ Alain Faure, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴ Voir à ce sujet le chapitre « Les masques, le diable, les morts », dans J.-Cl. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2001, p. 211-237.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 237.

Aussi la roue reproduira-t-elle cette spécificité carnavalesque par excellence, le mouvement rotatoire du retournement étant à la base même du principe d'inversion⁸⁶.

Ce principe impliquera également un rapport particulier au pouvoir exercé par l'autorité. En donnant lieu à une « dualité du monde⁸⁷ », le carnaval médiéval instaure en effet une vision différente de celle qu'imposait le culte officiel et sérieux de l'Église ou de l'État. Parallèlement à ce monde officiel s'établit ainsi un monde second, non officiel, auquel prend part tout le peuple. De cette manière, le carnaval peut affirmer sa liberté absolue en regard de l'autorité légitime :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous⁸⁸.

Ce statut d'opposition ou d'inversion par rapport à l'ordre établi (social, politique, religieux) confère d'emblée au carnaval un caractère transgressif. La mise à mal (ou transgression) des autorités institutionnelles, en soulevant la question du rapport dominant/dominé et des relations de pouvoir, s'avérera fondamentale dans la lecture de notre corpus.

1.2.3.3 Les travestissements

Le travestissement carnavalesque est inséparable du principe d'inversion et tout aussi important que lui. « Un des éléments obligatoires de la fête populaire était le *déguisement*, c'est-à-dire la *rénovation* des vêtements et du personnage social⁸⁹ », dira Bakhtine à cet effet. Cette citation montre bien la signifiante d'une telle

⁸⁶ Ainsi expliquera Bakhtine, en parlant du système carnavalesque : « Son expression la plus élémentaire — pour ainsi dire le phénomène premier du comique populaire — est *un mouvement de roue*, c'est-à-dire une permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa [...]. On le retrouve dans les nombreux autres mouvements élémentaires du clown : *le derrière s'évertue obstinément à occuper la place de la tête, et la tête, celle du derrière*. L'autre expression de même principe est le rôle énorme de *l'envers, du contraire, du devant-derrière*, dans les mouvements et actions du corps comique. » (*L'Œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 350.)

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

pratique : outil de rénovation d'un statut antérieur, le déguisement entretient un rapport étroit avec l'idée de changement social. Par là, il rejoint la volonté de régénération du monde inhérente à tout le système des rites carnavalesques.

Le travestissement ne touche pas seulement le vêtement : pendant le carnaval, la langue aussi est déguisée, de sorte que l'échange verbal repose sur l'injure. « L'injure était le plus délirant et le plus universel des jeux de Carnaval. Comme les projectiles, elle fusait de tout côté, des fenêtres, des voitures ou du pavé⁹⁰ », nous explique A. Faure au sujet du carnaval tel qu'il se déroulait dans le Paris du XIX^e siècle. Parmi tous les scénarios ludiques du carnaval triomphe ainsi le bas langage — parlure travestie et, en quelque sorte, inversée. Le principe du travestissement carnavalesque trouvera plusieurs échos dans nos analyses des romans, en regard tant de la question vestimentaire (costumes, habillements) que de celle du langage (l'argot).

1.2.3.4 Le grotesque et le rire

Au cœur de la théâtralisation, des inversions et des travestissements qui prennent place en temps de carnaval se logent, par ailleurs, des valeurs rattachées à une esthétique (et une logique) éminemment grotesque. Cet aspect du carnaval traditionnel est longuement étudié par Bakhtine, dans le contexte de l'imagerie constitutive de la culture comique du Moyen Âge. Partant de l'œuvre entière de Rabelais et élargissant son étude à toute la culture populaire médiévale, Bakhtine résume en ces mots l'essence de ce qu'il nomme « réalisme grotesque » : outre son caractère cosmique et universel, le

trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité⁹¹.

⁹⁰ Alain Faure, *op. cit.*, p. 69.

⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 29.

Le rabaissement parodique ramène donc ici à la terre, matérialise, corporalise. Alors que le haut correspond, sur le plan cosmique, au ciel, au sublime et, sur le plan corporel, au visage, à la tête, le bas est associé à tout ce qui absorbe et enfante, ensevelit et reproduit : la terre, la tombe, le ventre, le derrière, les organes génitaux. Toute l'imagerie en relation avec le *bas matériel et corporel* exprimera l'idée de « la fertilité, la croissance, la surabondance⁹² » et reposera, de ce fait, sur des actes tels l'accouplement, l'accouchement, la grossesse, de même que l'absorption de nourriture et la satisfaction des besoins naturels.

Dans cette logique, le rabaissement, principalement par le rire, permet le renouvellement des choses, la rénovation du monde — ce qui renvoie, à nouveau, à la dimension régénératrice de la fête carnavalesque au Moyen Âge. C'est, du reste, à travers la sémantique du réalisme grotesque que se comprennent le rire et l'humour marquant les jeux théâtraux, farces et mises en scène comiques de cette période cyclique. Suivant l'« orientation rituelle antique vers le haut (les dieux, le pouvoir)⁹³ » dont il tire son origine, le rire de carnaval a pour but d'entraîner ce *haut* vers le *bas*, de provoquer « la "mutation" des pouvoirs et des vérités, des ordres établis⁹⁴ ». Universel et cosmogonique, le rire carnavalesque est fondamentalement complexe et ambivalent : en lui, dira Bakhtine, « s'allient la mort et la renaissance, la négation (la raillerie) et l'affirmation (la joie)⁹⁵ ».

On le voit bien, l'idéologie du réalisme grotesque s'appuie, somme toute, sur un principe de vie élémentaire : « en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus⁹⁶ ». En ce sens, le rabaissement n'a aucunement valeur négative, puisqu'il donne lieu à une conception nouvelle, à une naissance et à une croissance.

⁹² *Ibid.*, p. 28.

⁹³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 30.

En vertu de ce principe du perpétuel renouvellement, l'« image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir⁹⁷ ». Aussi les représentations du corps grotesque refléteront-elles cet inachèvement. Ce corps, tel que défini par Bakhtine,

n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances [...]⁹⁸.

Toujours associé à des actes dénotant une saine fertilité et une virilité bien évidente, le corps grotesque sera en état d'accouplement, de grossesse ou d'accouchement, il laissera parfois paraître ses parties génitales :

Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. [...] Une des tendances principales de l'image grotesque du corps consiste à montrer *deux corps dans un seul* : le premier qui donne la vie et qui disparaît, le second qui a été conçu, porté, qui est mis au monde. C'est toujours un corps en état de grossesse et d'accouchement, ou du moins prêt à concevoir et à être fécondé, avec un phallus et des organes génitaux très apparents. Un autre corps neuf sort toujours, sous une forme ou une autre, du premier⁹⁹.

L'iconographie du corps grotesque est grandement exploitée dans la culture comique populaire du Moyen Âge, particulièrement dans les fêtes carnavalesques, les soties, les farces et autres réjouissances publiques. Elle crée une ambiance spécifique à tout carnaval, en imprégnant les défilés de monstres (êtres mi-humains mi-animaux) et les processions de géants, les costumes, les masques, les comportements licencieux. Nous verrons, au prochain chapitre, comment certains personnages de notre corpus prolongent cette dimension importante du carnaval traditionnel que constituent le grotesque (notamment le corps grotesque) et le rire.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁹ *Idem.*

1.2.3.5 Intronisation/destitution du roi Carnaval

Le dernier élément caractéristique de ce temps de fête que nous voudrions soulever ici est la personnification du roi Carnaval, son jugement par un tribunal parodique et sa mise à mort. Épisode récurrent lors des célébrations dans la majorité des régions en France, la présence du roi s'est perpétuée à travers les siècles : c'est le fou ou le sot de la culture comique du Moyen Âge, le Triboulet¹⁰⁰ des carnivals contemporains. Après l'intronisation du roi, que l'on célèbre publiquement et collectivement dès l'entrée en carnaval, la destitution a généralement lieu le Mardi gras, de façon à marquer la fin de la période de folie : alors « on tourne en dérision, bat, dépèce, brûle ou noie le pantin de carnaval qui incarne l'hiver disparu ou l'ancienne année ("les joyeux épouvantails")¹⁰¹ ». Aussi le cortège prend-il des airs d'enterrement : le peuple assiste, tout en y prenant part, aux obsèques de Carnaval.

Faussement jugé et exécuté, Carnaval joue un rôle indispensable en subissant une expiation dont le but est de réparer les torts de la société en fête. A. Faure dira effectivement que,

[t]rès souvent, le pantin était transformé en bouc émissaire : au cours du jugement, les masques rendent Carnaval responsable des excès commis au cours de la fête et même parfois de tous les péchés de la collectivité et de tous les malheurs qui s'abattent sur elle¹⁰².

C'est ainsi pour se donner bonne conscience que l'on tue le roi symbolisant la fête carnavalesque, tenu pour coupable de l'exaltation du peuple et de bien des débordements — plus particulièrement lors des jours gras. Condamné collectivement et en grande pompe, Carnaval, disparu dans les flammes, cède sa place au carême, qui amènera un temps de privations et de pénitence. Le bûcher d'adieu du carnaval

¹⁰⁰ Roi du carnaval de Nice depuis 1882, modèle influent en France.

¹⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 199.

¹⁰² Alain Faure, op. cit., p. 105. Dans son *Manuel de folklore français contemporain*, A. Van Gennep retiendra également l'hypothèse du bouc émissaire pour expliquer le sort réservé au roi Carnaval (op. cit., p. 994).

s'avère donc être un incendie purificateur qui, en délivrant le peuple de ses vices et de ses récents abus, permet de régénérer le monde.

1.2.4 Le carnaval, du Moyen Âge au XIX^e siècle

Avec l'apparition des cités médiévales, le carnaval rural pénètre les fêtes urbaines et s'approprie la culture populaire des citadins, comme nous l'avons vu plus tôt. Dès lors, le carnaval des villes ne cesse de s'enrichir et de se rénover. Déjà, au XV^e siècle, il connaît des changements importants, tel que l'explique Y. de Sike :

Les villes médiévales européennes célèbrent le carnaval, mais c'est à l'époque de la Renaissance que les défilés carnavalesques se développent dans les cités, parodies des cortèges d'entrées des princes dans la ville ou contrepied des processions religieuses¹⁰³.

Ces nouveaux défilés allégoriques, qui se mêlent aux parades de masques, sont le fruit des confréries, qui, à cette époque, exercent une influence considérable sur l'organisation de la fête — elles en affinent l'expression, la définissent, y intègrent de nouvelles idées. Le carnaval devient de plus en plus

un univers dans lequel on s'immerge. [...] La folie carnavalesque chaque année y déploie ses thèmes et brode à leur entour selon sa logique propre, mais la parade fourmille aussi de flèches satiriques qui visent les puissances, l'Église surtout, cibles à la fois exhibées et voilées, claires et obscures¹⁰⁴.

Au XVI^e siècle, dans le contexte de la Réforme, le carnaval se voit impliqué dans les luttes religieuses qui déchirent la France. Son existence en est fragilisée, puisqu'il doit désormais faire face à une augmentation de la censure. Le carnaval urbain devient alors « le lieu et l'occasion des révoltes populaires comme des luttes pour le pouvoir municipal, les unes et les autres ayant, le plus souvent, parti lié¹⁰⁵ ». Autrement dit, les enjeux du carnaval acquièrent une dimension nouvelle. Sur fond des affrontements entre instances politiques et religieuses, la fête carnavalesque, loin de disparaître, flamboie de plus belle et est plus mouvementée que jamais.

¹⁰³ Yvonne de Sike, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁴ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

Le carnaval de Venise constitue, au XVII^e siècle, l'exemple achevé de la fête et jouit d'une très grande réputation dans toute l'Europe. Il éveille même l'attention de certains souverains, de sorte qu'il se déplace dans les cours de noblesse, s'harmonisant merveilleusement bien avec la « parade sociale¹⁰⁶ » que représente cette société, laquelle se divertit surtout de jeux de masques et de théâtre. L'influence vénitienne s'étendra jusqu'à Paris, où se manifestera un intérêt pour la commedia dell'arte. Les créations de plusieurs musiciens et poètes passent ainsi de la parade de rue aux planches, en conservant néanmoins leur esprit carnavalesque. À l'instar des grands bals vénitiens, qui ont lieu dans les théâtres et les palais, le carnaval urbain gagne les espaces privés, réservés à l'élite aristocratique, coupés du peuple.

La folie du carnaval vénitien se poursuit au XVIII^e siècle, où l'usage des costumes et des masques est à son comble, et donne lieu à des jeux d'inversion d'apparat qui créent une étourdissante confusion dans la société. Parmi les nobles qui dissimulent leur identité sous le manteau distinctif des bourgeois et des gens du peuple, au milieu de tous les costumes à la mode, comment reconnaître le visiteur étranger, le véritable noble, et l'aristocrate qui court « les *malvasie*, *magazzeni* et *bastioni*, ces guinguettes populaires qui sont de discrets lieux de rendez-vous¹⁰⁷ »? Le carnaval engendre un désordre éclatant et désoriente les plus avisés des agents de l'ordre. Le jeu des masques et des travestissements carnavalesques n'en est pas à sa fin, et trouvera en France un souffle nouveau au siècle suivant.

En effet, le XIX^e siècle vit aussi pleinement le carnaval, qui connaît alors à Paris d'autres changements (notamment de nouveaux cortèges dans les défilés), consécutivement à l'expansion des villes, à la montée en puissance de la bourgeoisie et à la révolution industrielle. Aussi le carnaval urbain se rénove-t-il sous l'influence, caractéristique du début de ce siècle, du

recul de l'Église, puis son renouveau romantique et saint-sulpicien, avec sa pugnacité retrouvée contre les superstitions et les outrances « païennes », [de] la

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 90.

mise en place parallèle de l'ordre public des villes et des États, [de] la peur qu'inspirent alors les « classes dangereuses » [...] ¹⁰⁸.

Cette époque marquera le retour en force des masques et témoignera de la division des classes sociales : dans les rues, les dominos de satin s'opposent aux costumes loqueteux, le fringant s'oppose au grotesque. Le carnaval, nourri de ces rapports de force, devient désormais un lieu où les distinctions sociales s'affirment et prennent sens. Où qu'il se déroule, dans les hauts lieux à la Courtille ou les guinguettes des faubourgs, le carnaval suscite l'intérêt du bourgeois et de l'aristocrate, comme il met au premier plan les femmes du peuple — marchandes, blanchisseuses et prostituées.

Le carnaval du XIX^e siècle s'inscrit également dans une période de consommation exceptionnelle, où les débordements de nourriture se justifient par le jeûne imminent qu'oblige le carême. Les charcuteries abondent et les vins coulent à flot lors des banquets et des bals qui soulignent cette véritable fête du ventre. La préparation des mets se fait publiquement, ouvertement, et la nourriture est exhibée sur les tables, à la portée de chacun. « Autant que l'abondance et le bon marché, c'est le spectacle de la nourriture qui importe ici, sa mise en scène ¹⁰⁹ », dira en ce sens A. Faure. Effectivement, le spectacle s'adresse à tous les sens du mangeur, impatient de piller le banquet — et faisant du carnaval « une fête des sens, du corps sensible ¹¹⁰ ». Dans cet esprit d'exaltation de la nourriture, les défilés carnavalesques s'enorgueillissent de leur procession du Bœuf Gras et de leurs chars montrant des scènes d'éternels banquets, des Gargantuas et des cochons (chars de l'Alimentation, de la Cuisine, de la Charcuterie, de la Gourmandise, etc.). Les festins en famille et entre amis se déplacent de la maison aux espaces extérieurs.

Cette relation orgiaque à la nourriture n'est pas sans rapport avec les nouveaux enjeux sociaux du carnaval urbain, alors que l'« abondance de Carnaval était le luxe solennel du pauvre, un beau sacrifice ¹¹¹ » — particulièrement au sein de la population

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁹ Alain Faure, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

ouvrière. Temps de relâchement et de joyeux excès, donc, pour ceux qui *mangent de la misère* toute l'année durant et qui oublient ainsi les sévères privations passées et à venir. Faisant fi de toute forme de pénurie, le carnaval tente d'instaurer une égalité symbolique dans une société marquée par les inégalités entre les classes. En temps de capitalisme grandissant dans la ville, il vise à réduire, certes temporairement, l'écart entre la misère quotidienne des pauvres et l'opulence des riches.

Vécu en ce sens comme une utopie collective, le carnaval permet, pour une courte période, le nivellement des niveaux de vie. Caractéristique qui se reflétera dans les déguisements et les masques. Les travestissements carnavalesques ne donnent-ils pas lieu, depuis le siècle précédent, à l'inversion des statuts sociaux¹¹²? Or, si les bourgeois se déguisent en pauvres, et inversement, il nous faut préciser que, la plupart du temps, le nivellement se fait à la baisse :

La collectivité des masques offrait plus l'image d'une société nivelée par le bas que totalement inversée, et c'était moins les esclaves qui venaient prendre la place des maîtres que les maîtres qui s'abaissaient au niveau de leurs esclaves. La lutte des classes ne se continuait pas dans la fête sous la forme d'un renversement des rôles, mais y trouvait sa fin dans un nivellement provisoire et symbolique¹¹³.

Depuis ses origines, le carnaval s'est toujours déployé au sein du populaire; et ici encore, au XIX^e siècle, c'est le peuple qui donne le ton de la fête. Le parler, les manières, les danses et les tenues vestimentaires du peuple s'affichent partout, dans les rues, les mascarades et les bals. Le rêve utopique d'égalité collective véhiculé par le carnaval ne vient toutefois pas à bout des conflits qui règnent entre les classes sociales. Aussi ces conflits conduiront-ils le carnaval à sa perte : lors de la révolution de 1848, à Paris, il connaîtra son apothéose et, en quelque sorte, sa fin. Bien des années s'écouleront avant que la fête ne revienne dans les rues, mais elle ne connaîtra plus ses tumultes du passé — désormais régie par un ordre qui la tempère et conjure ses excès.

¹¹² Mentionnons que les travestissements touchent aussi l'inversion des sexes : les femmes se costumant en hommes, les hommes en femmes.

¹¹³ Alain Faure, *op. cit.*, p. 50.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, le carnaval est, somme toute, encore très présent dans toutes les couches de la société et joue un rôle de premier plan dans l'expression collective des divisions sociales. La littérature ne manquera pas, dès lors, de refléter cette situation : inspirés par *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne (rédigé durant la Révolution de 1789), plusieurs auteurs feront allusion au carnaval dans leurs œuvres. Par ailleurs, dans la foulée de l'intérêt nouveau que connaît le début de ce siècle pour les écrits et les arts de l'époque médiévale, certains se pencheront sur les mœurs des classes populaires et paysannes. Ainsi Hugo s'intéressera à cet univers culturel que l'on redécouvre.

Nous verrons au prochain chapitre comment la présence du carnaval n'est aucunement circonstancielle dans les romans de jeunesse hugoliens. Une lecture attentive nous révélera effectivement la richesse de ce motif, qui, en fait, forme une poétique culturelle qui structure notre corpus dans son ensemble. Il nous apparaîtra que les différents éléments caractéristiques d'un scénario carnavalesque traditionnel, tel que nous les avons décrits précédemment, constituent une particularité fondamentale de l'écriture hugolienne, servant l'économie textuelle en ce qui a trait à la construction des principaux personnages et à leur évolution dans le roman.

CHAPITRE II LES DESTINS INDIVIDUELS

À la lecture des premiers romans de Hugo, il est possible de constater que les représentations carnavalesques, situées surtout à un niveau symbolique des récits, constituent une particularité fondamentale de l'écriture hugolienne. Le motif du carnaval n'y est pas qu'un élément isolé, présence culturelle circonstancielle, mais révèle bien une signifiante dans les romans considérés globalement, en formant une logique structurante transmise d'une œuvre à l'autre, voire en organisant un véritable système culturel dans l'ensemble des quatre œuvres. Aussi croyons-nous que cette textualisation d'une « perception carnavalesque du monde¹ » interfère avec la mise en récit d'une logique de l'oralité, de la même manière que la dimension quadragésimale que proposent les romans se rattache à une logique de la littératie.

Nous nous intéresserons donc, dans ce chapitre, à la façon dont les représentations carnavalesques marquant notre corpus relèvent d'une culture orale, et ce, à partir des différents destins individuels qui occupent les quatre romans. Soit en se posant dans un rapport de transgression, ou d'opposition, vis-à-vis des grandes institutions littéraires, soit en amenant une dysfonction de l'institution elle-même. Il apparaîtra en effet que, d'une part, les personnages carnavalesques — Han, Habibrah, Quasimodo, la Esmeralda — et, d'autre part, les personnages qui évoluent en étant carnavalisés ou en se carnavalisant² — l'archidiacre Frollo (le prêtre), la recluse de la Tour-Roland (la pénitente), le condamné — sont tous porteurs, et parfois générateurs, d'un certain désordre qui vient troubler l'ordre imposé par l'institution.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 161. Rappelons que c'est à partir de ce que Bakhtine appelle la carnavalisation indirecte — soit la transposition indirecte, ou implicite, de certains aspects du folklore du carnaval dans un texte — que nous rejoignons son postulat en regard de la littérature carnavalisée.

² Il y a, selon nous, une distinction à faire entre les personnages qui d'emblée sont construits sur la base d'attributs reliés à la logique carnavalesque, et les personnages qui au départ ne relèvent pas de cette logique mais qui, au fil des récits, subissent une transformation qui les fait basculer dans l'univers carnavalesque inhérent aux romans.

Dans cette perspective de croisement carnaval/oralité, nous porterons une attention particulière aux réappropriations hugoliennes des principaux éléments caractéristiques d'un scénario carnavalesque traditionnel : théâtralisation, principe d'inversion, travestissement (costume, masque), séquence intronisation/destitution du roi Carnaval, etc. De même, nous serons sensible à tout ce qui, dans les romans, renvoie tant au concept d'oralité qu'aux pratiques qui y sont liées, telles que la ritualisation (performances rituelles), la corporalité (coprésence et investissement des corps³), les relations d'opposition à la littérature (valeur de contre-littérature et marginalité culturelle⁴). Partant de ce système culturel, structurant et cohésif, ce chapitre sera également un espace de réflexion sur les rapports s'instaurant entre les destins individuels et le collectif (ou la collectivité), lequel représente un aspect majeur à la fois de la culture carnavalesque et de l'oralité.

2.1 Personnages carnavalesques

2.1.1 Han, l'homme sauvage

Sombre roman truffé de situations outrées, de paysages glauques et de crimes horribles, *Han d'Islande* met en jeu des dynamiques actancielles le plus souvent conflictuelles, créées à partir des parcours narratifs des principaux personnages, qui, comme nous l'avons vu déjà, sont tous interreliés par le motif de la cassette contenant

³ Précisons que la corporalité, ou la présence du corps, n'est pas seulement investie dans la culture de l'oralité, mais aussi dans tout carnaval traditionnel. L'étude bakhtinienne du carnaval populaire du Moyen Âge démontre en effet comment tout ce qui se rapporte à la matérialité, à la corporalité, aux sensations corporelles et aux enveloppes extérieures est grandement exploité dans les manifestations du carnaval. Voir notamment les chapitres V et VI de *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

⁴ N. Belmont et J.-M. Privat nous rappellent ainsi, au sujet de la présence de l'oral dans l'écriture littéraire, que l'« oralité a valeur de marge. Elle paraît en effet s'inscrire dans des temps de marges rituelles (la ritualité ancestrale du contage ou les rites croisés d'initiation à la sexualité adulte), s'incarner dans des personnages à la marge de la légitimité sociale (jeune fille ou vieille femme, nain ou géant, enfants plus ou moins ensauvagés, personnages populaires), ou encore se dire dans des formules verbales illégitimes ou longtemps in-ouïes. » (« Éditorial », dans N. Belmont et J.-M. Privat [dir.], *Cahiers de Littérature Orale*, 56, *Oralité et Littérature*, 2005, p. 20.)

des *papiers importants*. L'un de ces personnages domine toutefois le récit, celui auquel le roman doit son titre : Han, natif de Klipstadur en Islande. Tout au long de l'histoire, ce bandit sanguinaire, qui vit avec un ours dans la forêt et se nourrit de sang humain, poursuit sa mission de tuer l'ensemble des soldats de la garnison de Munckholm pour venger la mort de son fils, unique descendant de la lignée d'Ingolphe l'Exterminateur. Nous verrons dans la présente section comment Han, relevant de la logique du carnaval et de la culture de l'oralité, est *in fine* un personnage de la transgression par rapport à la logique littéraire et quadragésimale de l'institution royale dans le roman.

2.1.1.1 Les rumeurs, les ouï-dire, le *bruit populaire*

Du fait que personne n'a survécu à une rencontre avec lui, Han a une identité flottante aux yeux de la collectivité. Géant selon les uns, nain selon les autres, Han fait l'objet de nombreuses descriptions et représentations, suivant les discours que véhiculent les croyances populaires et l'imaginaire collectif. Ainsi dira Ethel à son bien-aimé Ordener, au moment où celui-ci s'apprête à partir à la recherche du monstre :

Ah! tu ne connais donc pas ce Han, ce brigand infernal? Sais-tu à quel monstre tu cours? Sais-tu qu'il commande à toutes les puissances des ténèbres? qu'il renverse des montagnes sur des villes? que son pas fait crouler les cavernes souterraines? que son souffle éteint les fanaux sur les rochers? Et crois-tu, Ordener, résister à ce géant du démon, avec tes bras blancs et ta frêle épée⁵?

Et ainsi dira Musdœmon au comte d'Ahlefeld, lors des pourparlers concernant l'insurrection fomentée en vue de compromettre Schumacker, et à la tête de laquelle ils veulent placer le redoutable monstre :

[...] je me suis assuré d'un chef qui prendra son nom et pourra le remplacer. C'est un farouche montagnard, haut et dur comme un chêne, féroce et hardi comme un loup dans un désert de neige; il est impossible que ce formidable

⁵ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 151.

géant ne ressemble pas à Han d'Islande. — Ce Han d'Islande, demanda le comte, est donc de haute taille? — C'est le bruit le plus populaire, votre grâce⁶.

Han est une créature de l'errance, dont les yeux rayonnent dans les ruines ténébreuses tels des feux follets hantant les forêts mystérieuses. Doté d'une force surhumaine, il déplace des rochers, des masses gigantesques. En somme, le monstre semble tout droit sorti d'une légende fantastique, et les récits de ses crimes et méfaits se répandent, de discours en discours, comme des contes d'épouvante.

Cette donne romanesque révèle une des particularités de la constitution de ce personnage. Si, avec l'institution royale, l'information circule par l'intermédiaire du papier (preuves du complot, ordonnances, décrets, etc.), ici, en regard de Han, c'est la parole qui prévaut : les rumeurs, les ouï-dire, le *bruit populaire*. Et la source de cette parole n'est pas anodine. Le plus souvent, les histoires sur le monstre sont colportées par « les vieilles fileuses du pays⁷ », dont le lien avec l'oralité n'est plus à démontrer⁸. D'ailleurs, dans tout le roman, les paysans s'en remettent constamment aux « histoires que racontent les vieilles [du] pays⁹ ». Les récits des crimes de Han

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁸ J.-M. Privat dira en ce sens : « C'est bien aux gestes du filage que renvoie la métaphore matricielle du fil de la parole. Or, la manipulation technique du fil est en même temps une "manipulation symbolique du fil de la vie et du temps (...)" [...] Parques antiques, ces fées filandières filent d'un même geste le temps et le fil du destin. » (« Si l'oralité m'était contée... », dans N. Belmont et J.-M. Privat [dir.], *Cahiers de Littérature Orale*, 56, *Oralité et Littérature*, 2005, p. 36-37. L'auteur cite N. Belmont, « Mythologie des métiers. À propos de "Légendes et curiosités des métiers" de Paul Sébillot », *Ethnologie française*, 14, 1, 1984, p. 53.) Plus largement, sur le lien entre l'art du filage/tissage et l'oralité des situations de contage (réunissant donc à la fois le conteur et l'auditeur), W. Benjamin expliquera : « On ne raconte jamais d'histoires que pour qu'elles soient répétées, et l'on cesse de narrer dès que les récits ne se conservent plus. S'ils ne se conservent plus, c'est qu'on a cessé, en les écoutant, de filer et de tisser. Plus l'auditeur s'oublie à lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail se rend maître de lui, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que de lui-même le don lui advient de les répéter. Ainsi se tisse le filet où repose le don narratif. Ainsi voyons-nous aujourd'hui se défaire de toutes parts ce réseau qui s'était constitué, il y a plusieurs millénaires, dans les plus anciennes formes d'artisanat. » (*Rastelli raconte... et autres récits* suivi de *Le narrateur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995 [1987], p. 156.) Voir également, au sujet du rapport entre le fil et la parole, G. Charuty, *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », avril 1997, p. 103-169.

⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 275.

passant ainsi pour des « contes d'enfants¹⁰ » ou des « contes du foyer¹¹ », où il tient le rôle de l'ogre ou du vampire, il serait justifié de dire que le personnage se rattache à la tradition orale¹², et que son existence génère une sorte d'intrusion de l'oralité dans l'univers littéraire du roman. Au-delà des croyances qu'entretient la population paysanne, la légende de Han ne pénètre-t-elle pas tout autant les sphères de l'État monarchique? Han d'Islande est donc, en quelque sorte, un corps public, un être *partagé* par la collectivité. Bien que personne ne l'ait jamais vu, sa légende est dans toutes les bouches. Or, ce personnage ne sera pas seulement *assimilé* à la communauté par la parole : il saura se fondre habilement dans le peuple en dissimulant son identité.

2.1.1.2 Les costumes, travestissements carnavalesques

Fort de l'ambiguïté qui plane sur sa personne, Han a en effet beau jeu pour s'immiscer incognito dans la collectivité — ce qu'il fait en revêtant différents costumes. Telle est la ruse du personnage : vu la déformation de la perception véhiculée quant à sa monstruosité, il est couvert par un certain anonymat qui lui permet de multiplier ses apparences, et ses présences, au moyen du travestissement. Aussi croyons-nous que cette stratégie entre dans la logique carnavalesque du personnage.

¹⁰ *Ibid.*, p. 294.

¹¹ *Ibid.*, p. 274.

¹² La nature animale (plus précisément d'ursidé) de Han, tel que nous le verrons plus loin, ne fait-elle pas d'ailleurs du personnage une variante de Jean de l'Ours? Ce conte populaire est l'un des plus connus du folklore pyrénéen, recensé comme conte-type 301B d'abord par Aarne-Thompson (A. Aarne et S. Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Second Revision, Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow's Communications, 184 », Helsinki, 1961), puis par P. Delarue (P. Delarue et M.-L. Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002 [réimpression en un seul tome des quatre volumes parus]).

Le visage « caché sous un large feutre de mineur, et le corps couvert d'une natte de jonc et de poil de veau marin¹³ », Han se faufile dans la foule, au village d'Oëlmœ, où il paraît n'être qu'un petit homme parmi tant d'autres (chapitre XIX). Suivant le parcours d'Ordener et de Spiagudry, il surgit également à la tour Vyglā (chapitre XII), domaine du bourreau Orugix, cette fois-ci sous les traits de l'ermite de Lynrass, le visage et les mains camouflés sous un habit ecclésiastique. Et au cours du procès succédant à la rébellion des mineurs (chapitre XLV), Han surgit encore, vêtu d'un « costume de phoque bipède du Groënland¹⁴ », d'une fausse barbe noire, et d'une fausse chevelure noire qui « couvr[e] ses sourcils roux [et] cach[e] son visage¹⁵ ». Il prendra alors diverses identités selon les principaux actants de l'assemblée :

En ce moment, le baron Vœthaün crut reconnaître en cet homme singulier, l'être mystérieux qui lui avait donné à Skongen l'avis de l'arrivée des rebelles; le chancelier d'Ahlefeld, l'hôte de la ruine d'Arbar; et le secrétaire intime, un certain paysan d'Oëlmœ, qui portait une natte pareille, et lui avait si bien indiqué la retraite de Han d'Islande¹⁶.

Tandis que le soldat Belfast, jeune arquebusier de Munckholm, verra dans le regard de l'intrus « un autre nain grotesque, qui [lui avait] de même cherché querelle dans le Spladgest, il y a environ quinze jours¹⁷ ».

Compte tenu des multiples avatars du monstre, il n'est pas surprenant que, tout au long de sa quête, Ordener

n'avait su voir celui qu'il cherchait et qui se trouvait le plus souvent à ses côtés [...]. Comment, du reste, aurait-il pu reconnaître le misérable Han [...] dans l'apparence d'un petit homme ganté de noir qui trompait d'autant plus son monde que celui-ci se faisait de lui une image à la taille des géants de la mythologie¹⁸?

¹³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 218.

¹⁴ *Ibid.*, p. 385.

¹⁵ *Ibid.*, p. 384.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 385.

¹⁸ Bernard Leuilliot, « Préface », dans Victor Hugo, *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 23.

Parti à la recherche d'un « géant du démon¹⁹ », Ordener ne pouvait effectivement reconnaître Han dans ses différents travestissements. Le monstre était toutefois reconnaissable : non par l'apparence, mais par son expression singulière et sa voix étrange, cette voix qui, à maintes reprises, fera trembler d'effroi Spiagudry. Car sous les déguisements se loge toute la sauvagerie du personnage, dont la férocité outrepassa celle de l'ogre ou du vampire.

2.1.1.3 L'homme sauvage

Si, tout au long du récit, il se plaît à tromper le monde en se costumant, Han ne cherche pas à tromper Spiagudry lorsqu'il se présente à la morgue, durant la nuit, afin de récupérer les vêtements de son fils. C'est, de fait, quand il apparaît au concierge du Spladgest, au chapitre VI, que le lecteur peut mesurer la réelle teneur de la monstruosité de Han, ainsi décrit par le narrateur :

[...] un homme petit, épais, trapu, vêtu de la tête aux pieds de peaux de toutes sortes d'animaux encore teintés d'un sang desséché [...]. Les traits du petit homme, que la lumière faisait vivement ressortir, avaient quelque chose d'extraordinairement sauvage. Sa barbe était rousse et touffue, et son front, caché sous un bonnet de peau d'élan, paraissait hérissé de cheveux de même couleur; sa bouche était large, ses lèvres épaisses, ses dents blanches, aiguës et séparées; son nez recourbé comme le bec de l'aigle; et son œil gris-bleu, extrêmement mobile, lançait sur Spiagudry un regard oblique où la férocité du tigre n'était tempérée que par la malice du singe. Ce personnage singulier était armé d'un large sabre, d'un poignard sans fourreau, et d'une hache à tranchants de pierre [...]; ses mains étaient couvertes de gros gants de peau de renard bleu²⁰.

Ce portrait hideux révèle bien la nature du monstre : tant les peaux d'animaux dont il se couvre que ses traits, son regard et ses mouvements suggèrent une (con)fusion entre l'homme et la bête. En somme, la monstruosité de Han tient d'emblée de la sauvagerie et de l'animalité. Comme une seconde peau, les fourrures animales lui permettent de littéralement porter son hybridité monstrueuse, alors que son langage

¹⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 151.

²⁰ *Ibid.*, p. 125.

mêle paroles et cris (« et il poussa une espèce de rugissement comme une bête des bois²¹ »). Aussi la bestialité de Han s'exprimera-t-elle dans toute son ampleur lors des combats : sa violence est instinctive, et les marques qu'il inflige aux corps de ses victimes, « longues et profondes égratignures²² » qui laissent croire à une attaque perpétrée par un ours, constituent sa signature²³ et l'indice de son arme secrète, soit, dissimulées sous ses gants, « ses larges mains, armées d'ongles longs, durs et retors comme ceux d'une bête fauve²⁴ ».

Au-delà de la monstration, l'animalité de Han peut être vue sous l'angle carnavalesque, et nous rappeler les hommes sauvages qui peuplent l'univers du carnaval traditionnel. En effet, dans un contexte qui autorise provisoirement la levée des interdits et la licence des mœurs, la libération des corps et des instincts corporels, « le carnaval, dira S. Chappaz-Wirthner, constitue un lieu rituel où cette catégorie [la catégorie culturelle du sauvage] prend vie, s'incarne littéralement dans les déguisements en hommes sauvages²⁵ ». Ces déguisements, confectionnés à partir de peaux de bêtes²⁶, s'inscrivaient donc dans l'esprit général d'ensauvagement (retour à un état de sauvagerie) qui animait les carnivals populaires.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 199.

²³ La marque de la bête n'est-elle pas en effet le pendant (ici dans l'univers de l'oralité) de la signature manuscrite de l'homme lettré? Comme la signature, les égratignures infligées aux victimes sont un indice constitutif de l'identité de Han (sur le pouvoir de la signature et son rôle dans la construction de l'identité d'un individu, voir B. Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1992). Et à l'instar du monstre, cette singulière signature est foncièrement transgressive, voire carnavalesque, dans la mesure où nous pourrions voir dans les égratignures présence de la rayure — rappelons que dans son essence « la rayure apparaît souvent comme la marque par excellence, celle qui se voit le mieux et qui souligne avec le plus de force la transgression (à un titre ou à un autre) de l'ordre social » (Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, p. 29).

²⁴ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 127.

²⁵ Suzanne Chappaz-Wirthner, « L'homme sauvage entre représentations et pratiques », dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Dire les autres. Réflexions et pratiques ethnologiques*, Lausanne, Éditions Payot, coll. « Sciences humaines », 1997, p. 253.

²⁶ Sur les personnifications d'hommes sauvages ou d'hommes des bois dans le folklore des carnivals traditionnels, voir notamment A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III. Cérémonies périodiques cycliques. Carnaval-Carême-Pâques*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947, p. 922-925.

Le fait de s'identifier à une bête, au point de ne plus être reconnaissable sous le costume, recelait également des valeurs anciennes de proximité à la nature et de chasse animale. En poursuivant sa mission de tuer tous les soldats de Munckholm, Han n'est-il pas d'ailleurs lui-même un chasseur? Dans son ouvrage *Aux origines de Carnaval*²⁷, A. Lombard-Jourdan nous rappelle le lien de prolongement entre les personnifications sauvages en carnaval et les déguisements de cerf dans les rites remontant aux temps primitifs. Cette pratique constituait une réactualisation de la période de la chute des bois du cerf (à la fin de l'hiver, donc à l'approche du printemps) et de la chasse communautaire qui s'y ensuivait²⁸. Vivement condamnées, étant donné leurs origines païennes, par les autorités ecclésiastiques au Moyen Âge, ces personnifications rituelles du cerf se sont toutefois perpétuées, légèrement transformées, dans les pratiques du carnaval : les déguisements (hommes sauvages), les masques, les ripailles, le jugement des cocus, etc.

Si les hommes sauvages des carnivals se posent en rapport de contiguïté avec la nature, ils recherchent surtout la proximité animale, valorisant une esthétique qui repose, entre autres, sur des contre-normes corporelles, des peaux, des fourrures, une abondante pilosité. Aussi les déguisements soulèvent-ils un enjeu majeur, et qui répond à l'un des principes mêmes du scénario carnavalesque traditionnel, soit le renversement de l'ordre civilisé — ou la confrontation entre le désordre non civilisé et l'ordre civilisé. S. Chappas-Wirthner dira en ce sens que

la figure de l'homme sauvage ne peut se comprendre que dans sa relation à celle de l'homme cultivé [...]; cette relation place les deux figures en miroir l'une par rapport à l'autre, si bien que l'homme sauvage apparaît comme le double inversé de l'homme cultivé²⁹.

²⁷ Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval*, Paris, Odile Jacob, 2005. Voir particulièrement le chapitre III, p. 61-68.

²⁸ Cette période *intersaisonnière* et cyclique, où les cerfs perdaient leurs bois, était effectivement mise à profit par les chasseurs : « Lorsqu'ils ont perdu leur ramure, les cerfs se sentent faibles et désarmés. Ils se cachent là où ils ne risquent pas de heurter contre les branches le "velours" très sensible qui recouvre leurs bois renaissants. Adversaires dangereux d'habitude, ils deviennent craintifs et plus facilement vulnérables. » (*Ibid.*, p. 62.)

²⁹ Suzanne Chappaz-Wirthner, *op. cit.*, p. 253.

C'est bien ces pôles sauvagerie/civilisation que met de l'avant le premier roman hugolien, alors que le personnage du monstre est construit sur la base d'attributs reflétant des valeurs de contre-civilisation, de contre-littérature et, conséquemment, de marginalité culturelle. Or, la représentation de l'homme sauvage ne tient pas ici dans un déguisement... Au contraire, le costume, nous l'avons dit, permet à Han de dissimuler sa monstruosité animale et de se glisser incognito dans la collectivité. Par renversement, voire par revirement carnavalesque, c'est au moyen du déguisement (habit de mineur, robe ecclésiastique) que Han peut pénétrer, en quelque sorte, le monde civilisé. Car il ne joue pas le sauvage carnavalesque : il est le sauvage carnavalesque. Par-delà les travestissements, la logique du carnaval définit l'essence même du personnage.

En marge de l'organisation sociale (rappelons qu'il vit dans la forêt — nous reviendrons plus tard sur ce point) et appartenant davantage au règne animal qu'au règne de l'homme, Han transgresse les normes et usages civilisés. Tandis que, dira N. Elias, « les hommes s'appliquent, pendant le "processus de civilisation" à refouler tout ce qu'ils ressentent en eux-mêmes comme relevant de leur "nature animale"³⁰ », Han n'est motivé que par des pulsions destructrices, guidé par des instincts d'une violence inouïe. Cet « homme auquel il ne restait rien d'humain³¹ » n'est pas seulement un prédateur pour les soldats du régiment de Munckholm : sa haine pour la race humaine, au-dessus de laquelle il tient à s'élever, est inconditionnelle. Il confiera ainsi à son unique compagnon, l'ours blanc dénommé Friend — pendant un repas dont le *raffinement*, en termes de manières de table, est on ne peut plus éloigné des usages civilisés de l'Occident moderne³² :

³⁰ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 172. Sur la question, plus vaste, de la maîtrise de l'agressivité dans le processus de civilisation des mœurs, voir le chapitre VII, p. 279-297.

³¹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 289.

³² N. Elias nous rappelle en effet que dans les hautes sociétés du Moyen Âge, si l'animal entier était porté et dépecé sur la table, il ne fallait toucher à la viande qu'avec une fourchette lors de la découpe, le contact direct des mains avec la viande étant défendu. Le processus de civilisation des mœurs voudra éventuellement que « l'évolution s'oriente vers une autre norme qui postule qu'on oublie autant que possible qu'un plat de viande a quelque rapport avec un animal mort. Une bonne partie de nos

Tu es raffiné dans tes voluptés, Friend, autant qu'un homme; tu veux que ta nourriture vive encore au moment où tu la déchires; tu aimes à sentir la chair mourir sous ta dent; tu ne jouis que de ce qui souffre; nous nous ressemblons; — car je ne suis pas homme, Friend, je suis au-dessus de cette race misérable, je suis une bête farouche comme toi. — Je voudrais que tu pusses parler, compagnon Friend, pour me dire si elle égale ma joie, la joie dont palpitent tes entrailles d'ours quand tu dévores des entrailles d'homme; mais non, je ne voudrais pas t'entendre parler, de peur que ta voix ne me rappelât la voix humaine³³.

Pour le commun des mortels, Han tient effectivement du vampire, buvant le « sang des hommes et l'eau des mers³⁴ » à même le crâne de son fils, qu'il porte sur lui comme un talisman investi d'un pouvoir souverain. Alors que dans l'univers littérarien du roman le pouvoir réside dans le papier, dans l'écrit, ici la superstition veut que Han — être de l'oralité — puise son pouvoir dans cet objet aux propriétés magico-religieuses. Croyance qui n'est pas injustifiée. Quand, à la morgue, il décapite la dépouille de son fils, ne fixe-t-il pas « quelque temps le crâne sanglant, en proférant des paroles étranges³⁵ »?

2.1.1.4 Le rire et le grotesque

La sauvagerie de Han met de l'avant d'autres particularités carnavalesques inhérentes à sa monstruosité, soit le rire et le grotesque. Ces traits distinctifs du personnage ne sont pas à négliger, car ils sont des signes en gestation qui mûriront au fil des romans. Dès *Han d'Islande* en effet, Hugo, en créant son premier monstre, développe des thématiques qu'il approfondira par la suite, et qui marqueront l'ensemble de son œuvre.

plats de viande sont préparés et coupés de telle manière qu'en les dégustant, on se rend à peine compte de leur provenance » (*op. cit.*, p. 171-172).

³³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 258.

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ *Idem.*

« Grotesque s'il en fut, [...] le personnage de Han se reconnaît en fait à la puissance de son rire, qui n'épargne rien ni personne³⁶ », dira B. Leuilliot dans sa préface au roman. Ce rire concentre en lui-même toute la monstruosité sauvage du personnage, tenant davantage du cri animal que de la voix humaine. Dans son article sur le rire grotesque hugolien, J. Friedemann évoquera cette dimension importante :

De par sa difformité même, le rire perd toute apparence humaine, pour se confondre avec le « rugissement » d'une bête [...]. L'hilarité « horrible » du monstre [...] ne peut que rejoindre l'affreux hurlement du loup de Smiasen [...] et celui de l'ours Friend, son compagnon en bestialité [...]³⁷.

Difforme par rapport à la norme, le rire de Han est aussi foncièrement carnavalesque. Comme pour le rire de carnaval, il y a quelque chose d'ambigu avec le rire du monstre. C'est un rire ambivalent, polysémique; un rire qui peut toujours passer pour autre chose : par exemple, lorsque Han surprend l'armée des insurgés lors de l'épisode de l'embuscade dans les gorges du Pilier-Noir, avec « un affreux grondement de tigre, suivi d'un éclat de rire humain, plus affreux encore³⁸ », « éclat de rire, qui eût pu passer pour un rugissement³⁹ ». Indissociable du plaisir de nuire, le rire chez Han entre par ailleurs dans la composition du grotesque du personnage — notamment lorsqu'il résonne « pareil au bruit d'un crâne qu'on brise⁴⁰ ».

Corollaire de cette rencontre entre la monstruosité, la sauvagerie et la difformité du rire, Han est effectivement le lieu privilégié d'une sensation grotesque terrifiante. L'horreur qu'il inspire se manifeste, outre dans son apparence physique, dans sa violence et la barbarie de ses comportements. Ainsi l'épisode de la Ruine d'Arbar

³⁶ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 24.

³⁷ Joë Friedemann, « Han d'Islande, genèse du rire grotesque hugolien », dans I. Landy-Houillon et M. Ménard (dir.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans (4 au 7 décembre 1986), Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 582.

³⁸ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 329.

³⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 260. Précisons que le grotesque qui émane de Han relève avant tout de l'horreur et de la barbarie. C'est dans les romans subséquents, avec Habibrah et surtout Quasimodo, que le grotesque atteindra le niveau plus proprement carnavalesque, tel que l'a bien cerné M. Bakhtine dans sa définition du corps grotesque (voir, entre autres, le chapitre V de *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*).

(chapitre XXV), où Han s'adonne littéralement à un acte d'anthropophagie : penché sur une forme indéterminée qui semble faiblement se mouvoir en poussant « quelques gémissements sourds⁴¹ »,

le petit homme se redresse, et il porte à ses lèvres une sorte de coupe, dont la forme paraît être celle d'un crâne humain, pleine d'une liqueur fumante dont on ne peut voir la couleur, et qu'il savoure à longs traits. Tout à coup il se lève brusquement. — On marche dans la galerie, je crois; est-ce déjà le chancelier des deux royaumes? Ces paroles sont suivies d'un éclat de rire horrible, qui se termine en rugissement sauvage, auquel répond soudain un hurlement parti de la galerie⁴².

Les descriptions que fait Han lui-même des tortures qu'il fait subir à ses misérables proies donnent également à lire des scènes d'un grotesque repoussant. Au vieux Schumacker, dans la salle du donjon de Slesvig, il exprimera en ces mots le plaisir qu'il éprouve à dévorer la chair humaine :

Le bonheur de sentir des chairs palpitantes frémir sous ma dent, un sang fumant réchauffer mon gosier altéré; la volupté de briser des êtres vivants contre des pointes de rochers, et d'entendre le cri de la victime se mêler au bruit des membres fracassés. — Voilà les plaisirs que m'ont procurés les hommes⁴³.

En filant la réflexion, nous pourrions dire que non seulement le rire de Han a sa part dans l'aspect grotesque du personnage, mais le grotesque comme tel, d'un point de vue esthétique dans le roman, mène aussi au rire. Le lien entre le rire et le grotesque outrepassé en effet le personnage de Han et situe le roman dans un registre particulier du comique. Comment la succession des tableaux monstrueux, la quantité de sang versé (et bu!), la barbarie sauvage de Han peuvent-ils ne pas tomber dans l'exagération parodique? Tel que l'explique Y. Gohin,

[c]e « roman noir » exagère l'horreur jusqu'à le rendre comique : rien n'est plus drôle que le dialogue du monstre et du bourreau comparant leurs plaisirs. [...] Et le rire satanique, les grognements de bête fauve, les sarcasmes énormes de Han, loin de contribuer à le rendre vraiment épouvantable, en font une éclatante caricature de tous ses modèles⁴⁴.

⁴¹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 255. Le lecteur découvrira plus tard que ce corps inerte, vêtu de l'uniforme des arquebusiers de Munckholm, est celui du lieutenant Frédéric d'Ahlefeld, fils du grand-chancelier.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 393.

⁴⁴ Yves Gohin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 55.

Aussi *Han d'Islande* sera-t-il déjà, pour Hugo, un espace de méditation sur les rapports entre le rire et l'horreur, permettant l'émergence d'un rire grotesque — et du grotesque proprement dit.

2.1.1.5 L'homme, l'ours et le loup

Suivant les différentes considérations émises jusqu'ici quant à l'animalité et à la sauvagerie de Han, le lecteur a certainement remarqué la grande proximité entre l'homme et l'ours. Nous avons, de fait, dit plus tôt que les marques qu'il inflige aux corps de ses victimes sont de « longues et profondes égratignures⁴⁵ » laissant croire à une attaque perpétrée par un ours. Nous avons aussi évoqué son fidèle compagnon, Friend — son familier, son double. Dans le même esprit, le narrateur dira que, tout comme sa férocité, la peine qu'éprouve Han au moment où, à la morgue, il étreint le cadavre de son fils s'exprime en « cris sauvages d'amour et de douleur, pareils aux grondements d'un ours qui caresse son petit; [en] sons inarticulés⁴⁶ ».

Cette contiguïté n'est pas sans intérêt. Par-delà la croyance, partagée par les anciens peuples scandinaves et germaniques, en l'osmose entre l'ours et le guerrier⁴⁷, elle consolide, à notre avis, la logique carnavalesque de Han. Incarnant la force sexuelle d'accouplement et de reproduction⁴⁸, l'ours est très chargé sémantiquement en temps de carnaval. Et son importance dans le calendrier folklorique est indéniable. C'est effectivement le 2 février, jour de la Chandeleur, qu'est célébrée la déshibernation de l'ours comme signe annonciateur du début du printemps. Cl. Gaignebet et M.-C. Florentin nous rappellent en ce sens que

⁴⁵ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 199.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁷ M. Pastoureau dira ainsi que « [c]hez les Germains, l'ours est bien plus que le roi de la forêt ou du bestiaire : c'est l'animal totémique par excellence ». (*L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2007, p. 59.)

⁴⁸ Rappelons d'ailleurs que dans les croyances anciennes, les contes et légendes, l'ours est communément associé à des actes de viol ou de rapt de jeunes filles. Voir *ibid.*, p. 97-107 et Michel Praneuf, *L'Ours et les hommes dans les traditions européennes*, Paris, Éditions Imago, 1989 (chapitre II, « Empreintes du passé »).

[d]ans toute l'Europe, une même croyance survit. On affirme que le 2 février l'ours (ou tout autre animal hibernant, ou encore l'homme sauvage) sort de sa tanière afin d'examiner le temps qu'il fait. S'il fait clair, l'ours rentre dans son abri : c'est signe que l'hiver va durer 40 jours encore, donc se prolonger jusqu'aux alentours du 10 mars. Si par contre il fait sombre, l'ours sort pour de bon de sa tanière et donne ainsi le signal de la fin de l'hiver⁴⁹.

Les personnifications, au moyen de costumes velus, de l'ours de la Chandeleur sont très nombreuses dans les rites des carnivals traditionnels, particulièrement dans les Pyrénées. Afin de marquer les festivités du 2 février par exemple,

[d]ans certaines régions de France et d'Espagne, en Catalogne surtout, [...] on fait ce jour-là sortir l'animal. On déguise au préalable des jeunes gens en ours. Ils sortent alors et entreprennent, à l'aide de suie, de noircir ceux qui les entourent, afin que tout soit sombre puisque c'est à cette condition, affirme le dicton, que leur sortie peut être définitive et la venue du printemps proclamée. Dès cette date du 2 février apparaît l'un des rites du Carnaval : le barbouillage en noir de certains participants, et une lutte des noirs contre les blancs⁵⁰.

L'ours ainsi personnifié sera au centre de plusieurs jeux et parcours initiatiques carnavalesques, qui réactualiseront davantage que son rôle météorologique. Il y assumera également sa dimension de satire, courant les corsages et les jupes des filles⁵¹.

Homme sauvage, homme-ours, Han prendra également les traits d'un loup dans le roman. Glissement qui d'ailleurs, aux dires de Cl. Gaignebet et M.-C. Florentin,

est encore l'une des constantes du folklore européen. C'est l'ours ou le loup qui sort au 2 février. Tous deux connaissent une période de jeûne hivernal (durant lequel « les loups se vivent de vent ») et, selon les dictons, ils ne cohabitent jamais⁵².

⁴⁹ Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979, p. 18. En regard de cette tradition calendaire, E. Le Roy Ladurie précise que l'ours prévaudra dans les pratiques des grandes régions montagneuses de l'Europe (Alpes, Pyrénées). Dans les pays occidentaux dépourvus d'ursidés, l'ours alpin sera suppléé par d'autres animaux hibernateurs (hérisson, marmotte), qui joueront le même rôle annonciateur du printemps (voir *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979, p. 341-342).

⁵⁰ Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ Sur les fêtes de l'ours (Pyrénées) et les jeux d'ours dans les rites de carnaval, voir, entre autres, A. Van Gennep, *op. cit.*, p. 908-917; M. Praneuf, *op. cit.*, p. 57-78; M. Grinberg, « Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes ? » dans *Le Carnaval, la fête et la communication*, actes des premières rencontres internationales, Nice, 8 au 10 mars 1984, Nice, Éditions Serre, 1985, p. 279-280.

⁵² Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *op. cit.*, p. 24-25.

La sauvagerie animale du monstre prend en effet une ampleur inédite lors de la lutte sanglante qu'il livre au « vieux loup au poil gris[,] le plus vieux loup des forêts du Smiasen⁵³ », au chapitre XXV du roman. En donnant lieu à une performance rituelle du corps, voire à une ritualisation magico-religieuse du geste, cet épisode relève, selon nous, tant de la logique du carnaval que de celle de l'oralité — à la différence du fait que le rite est ici individuel et non collectif. De même que le système de communication et le mode de fonctionnement des sociétés reposant majoritairement sur une culture orale sont étroitement rattachés aux performances corporelles, les gestes cérémoniels et les chants, dans les pratiques traditionnelles du carnaval, s'agencent pour assurer l'efficacité performative des rites, et y conférer parfois un caractère magique et direct. Il en est ainsi pour les danses et les rondes, lesquelles sont fortement investies dans la plupart des grands rites carnavalesques — mascarades, défilés et processions, cortège du roi Carnaval, bûcher du Mardi gras, etc.

Dans le roman, à l'épisode du combat contre le vieux loup, ce n'est pas tant la lutte elle-même que la victoire qui sera ritualisée. Rappelons-nous d'abord comment, dans le violent corps à corps, le « monstre à face humaine⁵⁴ » et le loup ne font qu'un : « les rugissements de l'homme se confondirent avec les hurlements de la bête⁵⁵ ». Mais la puissance de Han vient à bout de la force de son rival :

Des deux adversaires, celui dont les os étaient broyés par des dents aiguës, les chairs déchirées par des ongles brûlants, ce n'était pas l'homme, mais la bête féroce; celui dont le hurlement avait l'accent le plus sauvage, l'expression la plus farouche, ce n'était point la bête fauve, mais l'homme⁵⁶.

Pour marquer sa victoire⁵⁷, Han revêtra la fourrure du vieux loup comme une nouvelle peau. En jetant sur ses épaules la dépouille nue et ensanglantée de son

⁵³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 256.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁷ Si Han remporte la victoire, c'est peut-être d'ailleurs en raison de sa grande proximité avec l'ours — et qu'en cela, sa force guerrière est exceptionnelle et sans égale. M. Pastoreau ne dira-t-il pas que,

ennemi, il se rend « plus hideux encore sous son hideux trophée⁵⁸ », qui ravive sa monstruosité.

Plus qu'un nouvel élément constitutif de sa sauvagerie, la peau du loup semble ici faire partie intégrante d'une pratique totémique. Sorte de rite d'initiation répondant à un processus de devenir-animal. « L'enveloppement dans une peau de bête est une pratique largement attestée dans les rites d'initiation et les rites funéraires, sans parler des contes merveilleux⁵⁹ », dira V. Propp dans son ouvrage *Les Racines historiques du conte merveilleux*. Aussi croyons-nous que le geste d'enveloppement qu'exécute Han, dans cet épisode du roman, engage la définition des identités des deux adversaires — celle du monstre et celle du vieux loup.

Nous avons évoqué plus tôt, partant des travaux d'A. Lombard-Jourdan, les origines païennes des costumes fabriqués à partir de peaux de bêtes que l'on retrouve dans les rites carnavalesques mettant en jeu les hommes sauvages. Pour les peuples primitifs, la personnification de l'animal comportait une dimension magico-religieuse intimement rattachée à un rituel de chasse. Revêtir l'apparence de l'animal, c'était attirer vers soi l'objet de sa quête :

Dans le rite qu'il pratiquait l'homme primitif n'était pas animé par un sentiment, mais par un « savoir », une « pensée sauvage ». Il était persuadé que pour obtenir ce qu'il souhaitait de l'animal ancêtre, il fallait l'affronter, accentuer sa parenté avec lui et, pour le leurrer, prendre son aspect⁶⁰.

Or, revêtir l'apparence de l'animal, c'était également capter sa force active, s'approprier ses pouvoirs. Ainsi au terme de la chasse, lors du « repas "totémique", réparateur et communautaire où le cerf était mangé solennellement par les membres du clan et eux seuls⁶¹ », non seulement ceux-ci se partageaient les entrailles vives de leur proie sacrificielle, mais ils la dépiautaient et se couvraient de sa peau.

suivant les croyances des anciens peuples germaniques, « un ours est plus fort qu'une meute de loups »? (*L'ours*, *op. cit.*, p. 134.)

⁵⁸ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁹ V. J. Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1983, p. 264-265.

⁶⁰ Anne Lombard-Jourdan, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

En s'enveloppant dans la dépouille du loup vaincu, Han ne fait pas que rappeler les Lupercales des carnivals traditionnels — ces jeunes hommes qui, vêtus d'un pagne en peau de loup, dévalaient les rues en bande, armés de fouets en lanières de bouc avec lesquels ils fustigeaient les femmes pour les rendre fécondes⁶². Nous voyons dans ce geste totémique, aux contours de rituel sacrificiel, un phénomène de devenir-animal et, en l'occurrence, d'accession à un nouveau statut. Alors qu'il destitue « le doyen des loups du Smiasen⁶³ » et qu'il revêt sa peau, Han ne s'institue-t-il pas lui-même loup et, qui plus est, maître des forêts qu'il habite? Maître de l'espace par excellence de la sauvagerie et du contre-ordre.

2.1.1.6 La forêt : contre-ordre et désordre

Comme l'ours, comme le loup, Han est une créature de la forêt. Affinité tout à fait justifiable, suivant l'imaginaire romanesque (voire collectif) de la France du début du XIX^e siècle⁶⁴ : les montagnes et les forêts représentent des lieux fort distants de la civilisation occidentale européenne, des univers lointains et mystérieux, sortes de mondes à l'envers — et, dès lors, repaires imaginaires des monstres et des bandits. En ce sens, il nous est possible de constater que l'opposition sauvagerie (nature)/civilisation (culture), constitutive de la monstruosité de Han, se prolonge

⁶² Sur les fustigations des Lupercales, voir Cl. Gaignebet et M.-Cl. Florentin, *op. cit.*, p. 25; J. Caro Baroja, *Le Carnaval*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979, p. 360-362; G. Dumézil, *Fêtes romaines d'été et d'automne*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1975, p. 210 et suivantes.

⁶³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁴ En témoigne principalement le genre du roman noir, ou roman gothique, né en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui connaîtra un immense succès en France dès les années de la Restauration. Outre un intérêt marqué pour les architectures gothiques, les décors médiévaux et les intrigues chevaleresques, un ensemble de référents est au cœur du sombre imaginaire conçu par les grands romanciers noirs : personnages émergeant d'un surnaturel parfois magique, fantômes, monstres ou démons, cimetières, forêts obscures, atmosphère caricaturale de ténèbres, d'orage et de clair de lune, etc. Le merveilleux se mêle à un goût contemporain pour le frisson et l'étrange. *Han d'Islande*, publié en 1823, s'inscrit dans ce courant gothique.

dans les espaces symboliques du roman⁶⁵. Plus précisément, ceux-ci peuvent être analysés à la lumière du partage tripartite *domus/campus/saltus* que les historiens et géographes de la ruralité ont emprunté aux Romains, et qu'ont récupéré les ethnocriticiens⁶⁶. Soit : la *domus* comme espace domestique, la maison, la cour et le jardin, le domaine familial et familial; le *campus* comme espace des champs cultivés, du travail et de la production; le *saltus* comme espace de la sauvagerie, les bois et les forêts, habitat des animaux sauvages, espace aussi de la chasse (donc de virilité et d'initiation masculine).

C'est en effet une véritable typologie géopoétique que met de l'avant *Han d'Islande*. Tel que l'explique B. Leuilliot :

L'organisation de l'espace obéit à des conventions [...] strictes. À la clôture fortifiée du Munckholm s'oppose l'espace de la sauvagerie et de l'errance, celui des ruines, cavernes et défilés propices à toutes les traîtrises, mais où la nature se laisse appréhender dans ce qu'elle a de plus sublime [...]⁶⁷.

Conformément à l'organisation spatiale rigoureuse, les lieux relevant de l'institution royale (ou de la logique littératienne et quadragésimale) et ceux associés au personnage monstrueux (carnavalesque et appartenant à une culture de l'oralité) seront, de fait, contraires. Rappelons que là où la littérature fait foi de loi, là où se déroule en grande partie l'intrigue, c'est dans le chef-lieu de la province de

⁶⁵ Perspective qui, alors, reprend une importante construction culturelle des sociétés occidentales européennes. Voir Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005, p. 58-90; Ph. Descola, « L'anthropologie de la nature », *Annales H.S.S.*, 1, janvier-février 2002, p. 9-25; D. Fabre, « Limites non frontières du sauvage », *L'Homme*, 175-176, 2005, p. 427-444; S. Della Bernardina, « Une place dans la nature. Boiteux, borgnes et autres médiateurs avec le monde sauvage », *Communications*, 76, *Nouvelles figures du sauvage*, 2004, p. 59-82.

⁶⁶ Sur ce partage entre *domus* (*hortus*), *campus* (*ager*) et *saltus*, voir F. Braudel, *L'Identité de la France. Espaces et Histoire*, chapitre I, Arthau-Flammarion, 1986; G. Audisio, *Les Français d'hier, I. Des Paysans. XV^e-XIX^e siècles*, Paris, A. Colin, 1998. Chez les ethnologues, voir M. Robert, *Approches anthropologiques de l'espace*, I, Limoges, 1986; C. Bromberger, A.-H. Dufour, C. Gontier et R. Malifaud, « Les Paysans varois et leurs collines. Les enjeux symboliques d'une passion », *Forêt méditerranéenne*, 2^e partie, t. III, 1, 1981, p. 45-56. Enfin, pour une étude ethnocritique de cette tripartition spatiale dans des textes littéraires, voir F. Ménand Doumazane, « Dans les galeries du texte. Une lecture ethnocritique d'Aline de Ramuz », *Poétique*, 148, 2006, p. 455-473; M. Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 206-211; M. Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, 153, mars 2009, p. 36-49.

⁶⁷ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 21.

Drontheim. Intégré à un État représenté par une noblesse dano-norvégienne constamment entourée de papiers et de livres, ce chef-lieu constitue l'unique territoire urbain du roman et concentre les principales caractéristiques des sociétés de l'Europe moderne.

Aussi l'espace habité par le monstre sera-t-il, à l'instar de celui-ci, porteur de valeurs de contre-littérature et de marginalité culturelle : d'emblée il transportera le lecteur dans l'univers de la culture orale. Motif récurrent des contes traditionnels et des récits mythiques, la forêt est le « lieu d'où [peut] s'organiser et surgir un contre-ordre, ou autre ordre⁶⁸ ». Ainsi sera le domaine sauvage de Han dans le roman. La Ruine d'Arbar, dont il est l'hôte, porte les traces d'une culture disparue. Formée d'« anciennes fortifications de [...] manoirs norvégiens⁶⁹ », cette ruine exprime bien la décadence de la civilisation au sein de la nature sauvage. Et en tant que principal foyer de Han, elle peut être vue, en quelque sorte, comme une incursion de la *domus* dans le *saltus* : « nous ne sommes plus que deux qui vivons dans cette salle d'Arbar⁷⁰ », dira le monstre à son compagnon Friend (chapitre XXV), parlant de la salle décrépite comme d'une pièce de la maison.

Par-delà la question de la forêt, c'est bien la situation géographique de ce *saltus* qu'il nous faut considérer. En effet, il n'est pas anodin que le domaine de la sauvagerie, celui qui s'oppose aux espaces civilisés (littératiens) du roman, se situe dans le Nord — alors que les espaces où s'impose l'univers de la littérature se situent, nous l'avons vu, au sud de la province de Drontheim, soit le plus près du centre de la civilisation occidentale européenne. En cela, la forêt n'est pas qu'un lieu où peut

⁶⁸ Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995, p. 234.

⁶⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 230.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 259. Sur les dynamiques de symétrie et d'opposition que chacun des pôles du système culturel (*domus/campus/saltus*) entretiennent entre eux, expliquant que chaque élément de ce système peut intégrer (ou reproduire) des caractéristiques relevant des autres pôles — en l'occurrence ici, la *domus* dans le *saltus* —, voir P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 441-461 (annexe « La maison ou le monde renversé »).

s'articuler un contre-ordre, ou un ordre autre, mais encore le lieu d'où jaillit le désordre. Car le Nord est aussi l'endroit où éclatera l'insurrection des mineurs...

Or, si le Nord des mineurs reflète l'imaginaire romantique de la liberté humaine, de l'égalité et du désir d'indépendance, celui de notre homme sauvage autorise les plus grands actes de barbarie. Ce décalage se justifie aisément : le *saltus* qu'occupe Han est au nord du Nord. Zone des confins inhabités, obscurs et redoutés. Lieu où la liberté elle-même n'est plus régie. Qui plus est, Han est originaire de l'Islande, donc d'un État situé au nord de la Norvège. Dans son ouvrage sur les espaces politiques chez Hugo, F. Laurent dira ainsi que le « vrai Nord est loin, plus loin encore vers les frontières de l'Europe et de la civilisation : c'est l'*ultima Thulé*, d'où Han le monstre est venu pour ravager la Norvège⁷¹ ».

L'auteur a raison de souligner la force qu'imposent les espaces nordiques du roman, et particulièrement l'Islande, cet extrême Nord. L'opposition Nord-Sud n'est pas qu'une donnée géographique dans le récit. Elle prolonge les dynamiques conflictuelles qui se créent entre les personnages, le tout sur la base des grands schèmes culturels littératie/oralité, carême/carnaval, civilisation/sauvagerie que véhicule le roman. En effet, tel que l'explique F. Laurent,

[l]a Norvège est [...] menacée par un extrême Nord qui, au siècle même de la modernisation du pays et de son arrimage à la civilisation européenne classique, fait retour dans la personne monstrueuse de Han et semble vouloir la renvoyer à son passé barbare, cruel et sombre⁷².

Comme un carnaval qui s'insinue dans le carême pour perturber l'ordre établi, Han représente la menace que constitue pour une société littéracisée et dite civilisée le retour à un état de sauvagerie. Sorte de retour d'un refoulé culturel.

⁷¹ Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et Politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 19.

2.1.1.7 Transgression, désordre et rétablissement de l'ordre

Comme un carnaval en plein carême. Han est *in fine* le personnage du désordre et de la transgression dans le roman. Transgression par rapport aux normes civilisées. Transgression aussi par rapport à la loi et à l'ordre social. La vengeance personnelle, mobile de sa mission d'anéantir tout le régiment de Munckholm, n'est-elle pas une violation des règles fondamentales du processus de civilisation à la base des cultures occidentales? Partant des réflexions éliassiennes sur la maîtrise de l'agressivité dans *La civilisation des mœurs*⁷³, M. Scarpa dira en ce sens, dans son article sur *La Mère Sauvage* de Maupassant, que

le monopole de la violence par l'État doit réfréner celle de l'individu, appelé à se « contrôler » et à ne pas se rendre justice soi-même. La violence institutionnelle est par essence plus distanciée, plus désincarnée, moins individuée⁷⁴.

Mais le monstre impose ici sa propre loi, suit ses propres règles. Et les plus grands moyens prévaudront afin qu'il atteigne son objectif. L'insurrection des mineurs, qui mène au dénouement du roman, sera dès lors pour lui un véritable privilège.

Han prend bien part à cette révolte populaire, aux côtés des mineurs, aux côtés même du faux Han — le géant montagnard sollicité par Musdæmon pour diriger les insurgés et consolider leur puissance devant les instances royales (pour renforcer aussi l'aspect sauvage du soulèvement). Or, il ne se bat pas pour l'affranchissement des ouvriers soumis à une tutelle royale écrasante. Il ne se bat pas non plus au nom de Schumacker. S'il apporte un soutien aux mineurs, c'est de manière indélibérée : il ne cherche pas à défendre ceux-ci, mais plutôt à s'attaquer aux soldats de Munckholm. L'intervention de Han sèmera ainsi un désordre carnavalesque dans une confrontation déjà chaotique, qui oppose des insurgés « sans chefs, sans ordre, presque sans armes, gravi[ssant], sous un feu terrible, des rochers à pic, s'attach[ant] des dents et des

⁷³ Norbert Elias, *op. cit.*, p. 279-297.

⁷⁴ Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *op. cit.*, p. 44.

poings à des ronces au-dessus des précipices, en agitant des marteaux et des fourches de fer⁷⁵ », et des « soldats si bien armés, si bien rangés, si sûrement postés⁷⁶ ».

Il en faudra toutefois davantage pour que Han arrive à ses fins. C'est effectivement dans l'incendie qui clôt le roman que périront tous les arquebusiers du régiment — du moins ceux ayant survécu à la rébellion des mineurs. Cet incendie, allumé par Han lui-même dans la cellule de la prison où il s'est laissé enfermer, n'est pas sans rappeler le bûcher traditionnel du Mardi gras, qui marquait la fin du carnaval et l'entrée en carême, et dans lequel on jetait le roi Carnaval destitué en un geste de sacrifice collectif. Car comme Carnaval, Han périra également dans le feu. Aussi cet acte constitue-t-il une autre forme de transgression de la part du monstre : transgression du dogme religieux par le sacrifice de soi, c'est-à-dire par le suicide. Ici encore, Han impose sa propre loi... Somme toute, bien que l'incendie meurtrier — prémédité et allumé par Han seul — déroge à la logique collective du rite de destitution du roi Carnaval, cet épisode participe, dans le récit, à la situation finale de retour à l'ordre. De même que le bûcher d'adieu du carnaval, incendie purificateur (purgatif et réparateur), permettait à la communauté qui y jetait le roi bouc émissaire de se délivrer de ses vices et de ses récents abus — donc de se régénérer.

Il y a bien, nous l'avons vu initialement, rétablissement de l'ordre à la fin du roman. La mise à mort (volontaire) du monstre par le feu, geste d'une rare sauvagerie, marque la fin du règne de la terreur. Et en dépit du revirement carnavalesque qu'offre à lire, au départ, le détournement par Han des *papiers importants*⁷⁷, ceux-ci, après avoir leurré tant de personnages sur leur parcours, ressurgissent enfin lors du procès qui suit l'insurrection des mineurs. Exposés à l'assemblée par l'évêque du Drontheimhus, les papiers rétablissent l'équilibre dans le chaos : Ordener est disculpé

⁷⁵ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 334.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Rappelons en effet qu'en éliminant le capitaine Dispolsen, sa première victime, Han se retrouve en possession de la précieuse cassette, que l'officier devait livrer à Schumacker. Ce revirement de situation entraîne alors un détournement du pouvoir, dans la mesure où les papiers, au lieu de prendre le chemin du château de Munckholm, aboutiront entre les mains de Spiagudry, à qui le monstre lui-même remettra la cassette.

des crimes dont il s'était lui-même faussement accusé; Schumacker et sa fille sont restaurés dans leurs titres, biens et privilèges; le comte d'Ahlefeld perd tout ce qu'il possède; Musdæmon est pendu. En bref, les bons sont récompensés, et les méchants punis.

Si cette dynamique manichéenne est d'emblée tributaire du schéma classique que propose le mélodrame héroïque et historique⁷⁸, force est d'admettre qu'elle évoque également le canevas narratif des contes de la tradition orale. Il semblerait ainsi que le lecteur soit à nouveau plongé dans l'univers de l'oralité. D'ailleurs, la conclusion du roman ne repose-t-elle pas sur une bénédiction nuptiale? Comme dans les contes, Ordener et Ethel se marieront... et auront de nombreux enfants. « De l'alliance d'Ordener et d'Ethel naquit la famille de Danneskiold⁷⁹ » seront les derniers mots du récit.

2.1.2 Habibrah, le baladin joueur de tours

Inspirée d'un fait historique survenu en 1791, la seconde version de *Bug-Jargal* relate l'évolution des rapports de soumission, de domination et d'interdépendance entre les personnages-maîtres et les personnages-esclaves, dans le contexte de la politique colonialiste — oppressive et littératiennne — qui pèse sur l'île de Saint-Domingue et se solde par l'insurrection des esclaves noirs. Ces rapports, nous l'avons dit initialement, seront reconduits au sein de la relation, tant d'amitié que de rivalité, qui se développe entre le jeune d'Auverney et Pierrot (mieux connu par ses pairs sous le nom de Bug-Jargal), impliqués dans un triangle amoureux qui déterminera leur destin. Aussi est-ce dans cette seconde version du roman qu'apparaît un autre important personnage : Habibrah, créature grotesque dans la lignée du monstrueux Han, ancêtre de Quasimodo. Personnage-clef plutôt que personnage principal,

⁷⁸ Nous avons vu, dans la première partie de notre thèse, comment Hugo a été grandement influencé par les romans historiques de Walter Scott pour la rédaction de *Han d'Islande*.

⁷⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 420.

Habibrah jouera un rôle essentiel dans le déroulement de l'histoire. Et nous verrons que, comme dans le roman précédent, sa nature carnavalesque et transgressive y sera pour quelque chose.

2.1.2.1 Le « nain contrefait⁸⁰ »

Avec Habibrah, l'esclave nain au service de l'oncle de Léopold d'Auverney, Hugo révèle encore ce penchant pour le monstrueux qui avait marqué *Han d'Islande*. Penchant qui d'ailleurs se manifestera dans plusieurs romans ultérieurs, le nain donnant le coup d'envoi à un ensemble de thématiques (attributs physiques et identitaires) en partie présentes déjà dans la composition du monstre de Klipstadur, et qui (nous le verrons plus tard) mûriront dans *Notre-Dame de Paris*. H. Meschonnic dira en ce sens que

Habibrah hérite de Han et de Musdæmon, il prépare Quasimodo [...]; pareil au sonneur, à Han, il est roux, couleur de Judas; il prépare aussi l'archidiacre de Notre-Dame par sa perversité et sa chute dans l'abîme; il prépare *L'homme qui rit* par son « visage condamné à un rire perpétuel » [...]. Ce sont les éléments de la continuité. Ce sont eux qui font *Bug-Jargal*⁸¹.

La créature que nous offre ce second roman hugolien donne toutefois à lire une monstruosité qui est d'emblée nuancée par rapport à celle de Han. Alors que l'affreuse hybridité de celui-ci s'observe avant tout dans les peaux animales qui le couvrent des pieds à la tête, Habibrah se distingue par une difformité se déployant *a priori* sur le plan corporel, tel qu'en témoigne cette description faite par l'officier d'Auverney :

Entre tous ces esclaves, un seul avait trouvé grâce devant mon oncle. C'était un nain espagnol, griffe de couleur, qui lui avait été donné comme un sapajou par lord Effingham, gouverneur de la Jamaïque. [...] Le griffe Habibrah (c'était son nom) était un de ces êtres dont la conformation physique est si étrange qu'ils paraîtraient des monstres, s'ils ne faisaient rire. Ce nain hideux était gros, court,

⁸⁰ Georges Piroué, « Les Deux *Bug-Jargal* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome I, 1967, p. VI.

⁸¹ Henri Meschonnic, « Vers le roman poème. Les romans de Hugo avant *Les Misérables* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. VI.

ventru, et se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes, qui, lorsqu'il s'asseyait, se repliaient sous lui comme les bras d'une araignée. Sa tête énorme, lourdement enfoncée entre ses épaules, hérissée d'une laine rousse et crépue, était accompagnée de deux oreilles si larges, que ses camarades avaient coutume de dire qu'Habibrah s'en servait pour essuyer ses yeux quand il pleurait⁸².

De Han à Habibrah, la monstruosité connaît, de toute évidence, une transformation majeure. Si le nain hérite de son prédécesseur certaines caractéristiques physiques (corpulence petite, chevelure rousse et crépue), il s'en dissocie de diverses manières. Notamment par son affinité avec l'araignée : analogie qui, soulignons-le, constitue la toute première apparition, chez le romancier, de cet invariant métaphorique de l'implacable fatalité structurant l'imaginaire hugolien, et que nous retrouvons — davantage développée — dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* et *Notre-Dame de Paris*. Somme toute, la construction du personnage monstrueux, dans *Bug-Jargal*, reposera encore sur les grands thèmes que travaille Hugo, soit l'animalité, la sauvagerie, le carnavalesque.

2.1.2.2 Sauvagerie, ensauvagement...

Revenons au premier qualificatif qui décrit Habibrah : c'est un nain. Autrement dit, une sorte de demi-homme, ou moitié d'homme, du point de vue de la hauteur. Cette particularité physique n'est pas sans intérêt. En effet, F. Héritier nous rappelle que d'abord la « figure de l'homme fendu en deux⁸³ » s'observe dans plusieurs contes et récits de la tradition orale — ce qui, à notre avis, relie le personnage à la culture de l'oralité. Or, il s'agit là surtout de la coupe longitudinale, de

cette longue coupure verticale qui fend le corps en deux suivant la ligne du nez et ne laisse voir de l'individu — presque exclusivement masculin — qu'un seul

⁸² Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 586-587.

⁸³ Françoise Héritier, « Une figure multivalente. La "moitié d'homme" », *L'Homme*, 174, 2005/2, p. 7. Sur cette question, voir aussi, de la même auteure, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain*, 18, 1992, en ligne, <<http://terrain.revues.org/3025>>.

côté, le droit généralement, pourvu d'un unique bras, d'une unique jambe, d'un œil unique⁸⁴.

Bien que le nain soit ici marqué symboliquement par une coupure (ou plutôt un déficit) horizontale, nous croyons qu'il reflète l'idée d'incomplétude ou d'inachèvement qui définit la moitié d'homme. En ce sens, non seulement il renvoie à une représentation figurative issue de la tradition orale, mais il appartient également à la catégorie des hommes sauvages. L'inachèvement dans l'humanité n'est-il pas un attribut auquel est rattaché, dans la culture occidentale chrétienne, un certain coefficient de sauvagerie? C'est notamment ce qu'explique S. Dalla Bernardina dans son article sur les *hommes à moitié*, médiateurs entre nature et culture :

Dans la perception collective, ces créatures raccourcies, habitées par des instincts exacerbés — les mêmes instincts, peut-être, mais concentrés dans une surface plus restreinte —, sont plus « sauvages » et plus « corsées » que leurs consœurs « normales ». Les anomalies physiques, dans l'imaginaire folklorique, connotent volontiers du côté de la sauvagerie⁸⁵.

En d'autres mots, la valeur sauvage conférée au demi-homme, ou à l'homme inachevé (présentant, par exemple, une apparente anomalie physique), découle en soi de sa part d'incomplétude, et constituerait l'expression du « concentr[é] de force physique et parfois génésique⁸⁶ » qui habite la part restante, en quelque sorte, du corps.

Par ailleurs, cette dimension sauvage de la moitié d'homme est peut-être plus probante dans le cas d'Habibrah justement parce qu'il est nain. Autre aspect de la sauvagerie inhérente à l'homme *fendu en deux* qui ressort des réflexions de N. Belmont sur cette figure dans l'univers des contes⁸⁷. De fait, selon l'ethnologue, la coupure transversale, à la différence de celle longitudinale, « renvoie à la division humanité/animalité⁸⁸ ». Le demi-homme fendu à la verticale demeure en position

⁸⁴ Françoise Héritier, « Une figure multivalente. La "moitié d'homme" », *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ Sergio Dalla Bernardina, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁷ Voir Nicole Belmont, « "Moitié d'homme" dans les contes de tradition orale. Lieux, usages et signification d'un motif singulier », *L'Homme*, 174, 2005/2, p. 11-22.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

debout, ce « qui l'intègre dans le règne humain⁸⁹ »; en revanche, le demi-homme fendu à l'horizontale bascule dans le règne de l'animalité, devenant dès lors un hybride homme-animal.

Il va sans dire que ces différentes considérations éclairent autrement le portrait du monstrueux nain et particulièrement son affinité avec l'araignée. Mais la sauvagerie animale d'Habibrah ne tient pas qu'à sa constitution physique de moitié d'homme. Le récit lui-même pose le personnage comme une créature de l'entre-deux, mi-homme mi-bête. Ainsi dira l'officier d'Auverney, dans la description qu'il en fait :

Mon oncle [...] avait fait de l'esclave de lord Effingham son *fou*, à l'imitation de ces anciens princes féodaux qui avaient des bouffons dans leurs cours. Il faut dire que le choix était particulièrement heureux. [...] Mon oncle l'aimait à cause de sa difformité rare et de sa gaieté inaltérable. Habibrah était son favori. [...] Mon oncle le faisait manger à ses pieds sur une natte de jonc, et lui donnait toujours sur sa propre assiette quelque reste de son mets de prédilection. Aussi Habibrah se montrait-il reconnaissant de tant de bontés; il n'usait de ses privilèges de bouffon, de son droit de tout faire et de tout dire, que pour divertir son maître par mille folles paroles entremêlées de contorsions, et au moindre signe de mon oncle il accourait avec l'agilité d'un singe et la soumission d'un chien⁹⁰.

Par-delà la connotation sauvage que lui confère d'emblée sa difformité corporelle (soit sa forme inachevée), l'animalité d'Habibrah s'observe en effet, et plus fortement, dans sa rampante servilité. Sous le joug d'une autorité qui le confine à un état encore plus dégradant que ne le représente sa condition d'esclave, Habibrah est un animal de compagnie, un amusement, voire un jouet pour son maître.

Cette situation nous semble nuancer la sauvagerie du personnage, et nous incite désormais à parler davantage d'un état d'ensauvagement. Comme le rappelle M. Scarpa dans son article sur *La Mère Sauvage* de Maupassant,

[l]a véritable violence « sauvage » serait au fond celle de la bête, de la *silva*, de la nature; pour l'humain, on pourrait parler plutôt d'« ensauvagement », violence de l'homme devenant ou re-devenant par quelques aspects une bête⁹¹.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁰ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 586-587.

⁹¹ Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », op. cit., p. 44.

Aussi est-il possible de constater, ici encore, un glissement sémantique de la monstruosité par rapport au premier roman hugolien. Alors que l'animalité de Han s'exprime dans ses parures, sa cruauté barbare, sa proximité avec le *saltus*⁹² (ou la *silva*) et relève d'une nature éminemment sauvage — il n'y presque rien d'humain chez ce monstre —, Habibrah peut être vu tel un personnage ensauvagé car animalisé par sa condition d'esclave-jouet. Mis à part le (ou, devrions-nous dire, en raison même du) coefficient de sauvagerie inhérent à sa constitution physique, il a été *institué* sauvage par son maître. Nous pourrions d'ailleurs affirmer que, plus largement, c'est le régime esclavagiste qui a réduit le nain à cet état animal, par l'intermédiaire de ses tenants. N'oublions pas qu'Habibrah a été offert « comme un sapajou⁹³ » à l'oncle de d'Auverney par un dénommé Lord Effingham...

Or, à la différence de celui qu'observe M. Scarpa dans la nouvelle de Maupassant, l'ensauvagement du nain n'est pas *a priori* (soulignons-le) assorti d'une manifestation de violence. Et cette particularité du personnage est des plus importantes. Effectivement, si Han est une sorte de bête sauvage, Habibrah est d'abord un animal domestique. Il n'habite pas le *saltus*, mais bien la *domus* de son maître. Nous verrons plus loin la signification de cet indice textuel dans le roman.

2.1.2.3 ... et carnavalesque

Soumis et obéissant comme un chien, Habibrah paraît n'avoir d'autre soin que de satisfaire les lubies de son maître. Il accompagne celui-ci lors des rondes, dans les plantations; il l'amuse avec « sa gaieté inaltérable⁹⁴ », le divertit par ses simagrées. Là se situe avant tout le carnavalesque du personnage : dans cette domesticité avilissante. La monstruosité du nain pénètre, de fait, un univers proprement

⁹² Nous avons vu dans la précédente section que le *saltus*, terme utilisé notamment par les ethnologues pour l'étude des espaces, désigne les territoires de la sauvagerie et de la chasse (bois, forêts), tandis que la *domus* représente les lieux domestiques (maison, cour, jardin), et le *campus*, les lieux du travail et de la production (champs cultivés).

⁹³ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 586.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 587.

burlesque : vêtu de « ridicules habits bariolés de galons et semés de grelots⁹⁵ », Habibrah est un bouffon, un *fou*, un baladin digne des plus grandes créatures de foire et de carnaval. Le sot du carnaval n'est-il pas toujours porteur d'une certaine étrangeté par la singularité de son costume? D. Fabre nous explique en effet que

[d]ès le XIII^e siècle, le fou est un *esventé*, l'entonnoir à l'envers qui le coiffe laisse filer son bon sens. Deux cents ans plus tard, il arbore toujours le *coqueluchon*, une cagoule surmontée d'une crête de coq qu'agrémentent bientôt de longues oreilles, une queue et des grelots⁹⁶.

Que l'accoutrement loufoque du nain soit garni de grelots est, en ce sens, d'une indéniable pertinence. Les clochettes et grelots, dira M. Bakhtine,

figurent comme accessoires indispensables de l'acte carnavalesque dans les témoignages les plus anciens en notre possession. [...] Chacun connaît le rôle des grelots que les bouffons cousent à leurs vêtements, bonnet, bâton, sceptre⁹⁷.

Avec ses larges oreilles, « avec son grand bonnet pointu orné de sonnettes, sur lequel il avait tracé des figures bizarres en encre rouge⁹⁸ », Habibrah a, sans contredit, été pensé et construit à l'image du sot des carnivals populaires traditionnels.

Par ailleurs, la logique carnavalesque investira le rire et le grotesque qui, comme dans *Han d'Islande*, entrent dans la composition du personnage monstrueux. « [E]sclave émancipé⁹⁹ », Habibrah ne cesse de répandre autour de lui ses insolences et plaisanteries odieuses. Aussi le reconnaît-on aisément à « ses longs éclats de rire¹⁰⁰ ». Mais le nain se démarque surtout par le rire perpétuel que reflète sa physionomie : « Son visage était toujours une grimace, et n'était jamais la même; bizarre mobilité des traits, qui du moins donnait à sa laideur l'avantage de la variété¹⁰¹ », dira encore d'Auverney. Ce déplacement dans la grimace, qui dès lors attribue au rire une valeur repoussante, créera un précédent en devenant un motif récurrent dans l'œuvre de Hugo — pensons seulement à Quasimodo, dans *Notre-*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Traditions », 1992, p. 55.

⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 214.

⁹⁸ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 587.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 596.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 595.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 587.

Dame de Paris, et à Gwynplaine, dans *L'Homme qui rit*. Emblème du grotesque hugolien, la célèbre grimace fait donc son apparition dans *Bug-Jargal*, constituant une des principales forces du portrait monstrueux d'Habibrah.

La sensation grotesque, dans ce second roman, émane ainsi de l'effet conjugué de la difformité hideuse du nain et de son apparence burlesque, carnavalesque. Tandis que, dans *Han d'Islande*, il relevait principalement de l'horrible, voire de l'horreur, ici, le grotesque verse dans le comique et le bouffon. Nous nous rapprochons de l'esthétique qui fera l'objet d'une réflexion poussée, de la part de l'auteur, dans l'illustre manifeste qu'il publiera un an plus tard.

Parue en 1827, la préface de *Cromwell*¹⁰² constituera, de fait, un espace de méditation où Hugo développera, partant d'un raisonnement sur l'harmonie des contraires (chez l'homme et dans la nature), sa théorie du drame et de l'art moderne. Le grotesque, en opposition au sublime, prendra une ampleur inédite dans le discours du romancier : enlacé au sublime, il nourrit le génie et l'imaginaire, devient une source où puise l'esprit créateur. Cette rupture esthétique par rapport au canon classique du *beau* et du *laid* non seulement marquera l'écriture de Hugo, en traversant l'ensemble de son œuvre, mais révolutionnera également l'histoire littéraire. La notoriété de la préface de *Cromwell* dépassera vite celle du drame lui-même et fera du romancier le chef de file de la nouvelle génération des romantiques français. Aussi, dès *Bug-Jargal*, le grotesque carnavalesque (ou la carnavalisation du grotesque) deviendra-t-il un des éléments essentiels de la composition romanesque chez Hugo. Un élément que l'auteur peaufinera, comme nous le verrons, dans la création de son misérable sonneur de cloches de la cathédrale Notre-Dame.

¹⁰² Voir Victor Hugo, *Préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 43-87.

2.1.2.4 Transgression et médiation

En vertu de sa situation singulière, Habibrah chemine entre les mondes : celui des esclaves noirs et celui des maîtres blancs. À la différence des autres nègres de l'oncle de d'Auverney, qui sont soit affectés aux travaux dans les plantations, soit « dressés au service comme des domestiques européens, donna[nt] à sa maison un éclat en quelque sorte seigneurial¹⁰³ », le nain est le seul esclave à passer d'un lieu à l'autre. Maigre privilège que lui vaut son statut de favori. Nous pourrions d'ailleurs affiner notre propos à la lumière d'une lecture anthropologique des espaces du roman. En effet, animal domestique et bouffon attitré, Habibrah demeure d'abord dans la *domus* de son maître. Il a de même, avec ou sans celui-ci, accès au *campus*, c'est-à-dire aux champs cultivés — notamment lorsqu'il suit l'oncle dans les plantations, veillant à l'obéissance des esclaves et à la rigueur de leur travail. Enfin, il apparaît dans le *saltus*, puisque le lecteur le reconnaîtra dans le repaire des insurgés (nous y reviendrons), situé dans une vallée sauvage au cœur des mornes.

En somme, Habibrah nous semble franchir les seuils symboliques délimitant les espaces du roman. Et dans la mesure où « [t]out franchissement de seuil est [...] par définition transgression¹⁰⁴ », nous pourrions aisément le considérer comme un personnage transgressif. Alors que Han transgresse les règles et les lois, Habibrah transgresse les limites, les frontières. De là le rôle d'intermédiaire qu'il jouera entre les classes : tant sa condition d'esclave/animal de compagnie fait pénétrer une certaine forme de sauvagerie dans la *domus* de l'oncle — qui plus est dans sa sphère

¹⁰³ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 586.

¹⁰⁴ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, op. cit., p. 208. Dans son analyse des espaces romanesques dans *Le Rêve* de Zola, l'auteure situe ainsi sa réflexion par rapport à ce que dit P. Bourdieu de la construction des frontières symboliques par nos cultures occidentales, citant notamment ce passage : « c'est la magie de l'*institution* qui, dans le continuum naturel, réseau de la parenté biologique, ou monde naturel, introduit la coupure, le partage, *nomos*, la frontière qui fait le groupe et sa coutume singulière [...], la nécessité arbitraire (*nomô*) par laquelle le groupe se constitue comme tel en instituant ce qui l'unit et ce qui le sépare. L'acte culturel par excellence est celui qui consiste à tracer la ligne qui produit un espace séparé et délimité [...]. » (Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 348.)

intime, le nain dormant au pied de son lit —, tant son apparente fidélité en fait une sorte de prolongement du maître blanc pour les nègres travaillant dans les champs.

L'officier d'Auverney expliquera ainsi que

[j]amais il n'avait demandé une grâce à un maître qui infligeait si souvent des châtimens; et on l'entendit même un jour, se croyant seul avec mon oncle, l'exhorter à redoubler de sévérité envers ces infortunés camarades¹⁰⁵.

N'est-ce pas, du reste, le propre du demi-homme d'opérer des médiations? Faisant référence à la représentation mythique (travaillée notamment par F. Héritier) de l'homme fendu en deux, S. Dalla Bernardina nous rappelle effectivement la fonction de passeur, de médiateur « entre mondes antinomiques¹⁰⁶ », des « figures à la démarche irrégulières, êtres parfois incomplets¹⁰⁷ ». Franchissant les seuils et assurant le passage d'un espace à l'autre, Habibrah correspond bien à cette image du demi-homme médiateur entre les mondes. Mais ce n'est pas tout. Nous avons évoqué plus tôt la particularité compensatoire qui définit en partie la sauvagerie de la moitié d'homme, dont la part inachevée du corps concentre en elle « une force génésique accrue et intensifiée¹⁰⁸ », non diluée par la coupure. Aussi croyons-nous que, de façon similaire, le nain est doté d'un pouvoir accentué. Force qui n'est pas ici relative à la reproduction sexuée, mais qui relève plutôt de la ruse et de l'habileté à manipuler autrui. Car s'il est un médiateur entre les univers (et les espaces) des maîtres et des esclaves, Habibrah n'est ni conciliateur, ni pacificateur. Bien au contraire. Et le

¹⁰⁵ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes*, op. cit., p. 587.

¹⁰⁶ Sergio Dalla Bernardina, op. cit., p. 72.

¹⁰⁷ *Idem*. L'ethnologue soulignera en ce sens les affinités entre la figure mythique du demi-homme et les chasseurs-cueilleurs des Alpes franco-italiennes et de la Corse, qui, dira-t-il, « sont souvent des "hommes à moitié" » (*idem*), et font preuve d'un indéniable « talent pour la médiation entre monde domestique et monde sauvage, mais aussi pour le brassage, presque alchimique, entre des identités sociales peu compatibles » (*ibid.*, p. 65). Cette disposition naturelle du chasseur-cueilleur serait d'ailleurs directement liée à son environnement géographique et son mode de vie : « Mi-homme, mi-animal, domicilié à la frontière entre nature et culture, dont il aurait assimilé les propriétés contradictoires, cet homme des marges constituerait donc un passeur idéal, non seulement pour effectuer des navettes réelles entre la cité et la *wilderness* (en tant que garde-chasse, guide alpin, ou animateur nature), mais aussi pour assurer toute une série d'opérations symboliques mettant en scène le va-et-vient d'une condition à l'autre. » (*Ibid.*, p. 72.)

¹⁰⁸ Françoise Héritier-Augé, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », op. cit., <<http://terrain.revues.org/3025>>, paragraphe 62.

lecteur comprendra que son statut d'intermédiaire, alors que l'influence qu'il tire de sa relation privilégiée avec l'oncle porte d'emblée préjudice aux intérêts de ses *camarades*, n'était pas finalement à sens unique.

2.1.2.5 Le *trickster*

Passant passeur, le baladin grotesque et carnavalesque s'avère être un personnage sur-initié¹⁰⁹, d'une certaine manière, en dépit de la sauvagerie inhérente à son anomalie physique et de son état d'ensauvagement. Non seulement il transgresse les frontières symboliques délimitant les espaces du roman, de sorte qu'il ait accès aux différents lieux, mais il montrera également qu'il peut jouer plusieurs rôles à la fois. Plus précisément, il se révélera capable d'être une chose et son contraire. En ce sens, Habibrah nous rappelle une figure mythique qui a grandement intéressé les anthropologues, soit celle du *trickster*, ou « Fripon divin¹¹⁰ ». Autre référence à une représentation de la mythologie qui, soulignons-le, se prolonge dans les personnages plaisantins et facétieux (Renart, Till l'espiègle, etc.) de certains contes de la tradition orale — ce qui, ici encore, nourrit la dimension d'oralité qui caractérise le monstrueux nain.

Comptant parmi les mythes qui « appartiennent aux plus anciens modes d'expression de l'humanité¹¹¹ », le *trickster* est cet être malicieux porteur d'antinomies fondamentales. Divin et humain, rusé et sot, trompeur trompé, ensauvagé et civilisateur, il revêt un « caractère ambigu et équivoque¹¹² ». Il conjoint

¹⁰⁹ Ce terme, utilisé notamment par M. Scarpa dans ses analyses sur le personnage liminaire (voir « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 25-35) est emprunté à Cl. Lévi-Strauss, qui, dans *Le Père Noël supplicié* (Éditions Sables, 1994), établit les catégories de non initiés/mal initiés/sur-initiés pour analyser le rôle et le statut des enfants à Noël.

¹¹⁰ Sur ce sujet, voir principalement C. G. Jung, Ch. Kerényi et P. Radin, *Le Fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, 1958; Cl. Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, I, Librairie Plon, 1958, p. 227-255; L. Makarius, « Le mythe du "Trickster" », *Revue de l'Histoire des Religions*, 175-1, 1969, p. 17-46.

¹¹¹ C. G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *op. cit.*, p. 7.

¹¹² Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *op. cit.*, p. 251.

les contraires. Aussi assure-t-il la fonction de médiateur, transgressant les frontières et les interdits, faisant fi des lois. En somme, le *trickster* détient un pouvoir absolu et double, expression d'une unité originelle : celui de la destruction et de la création. S'il trouble l'ordre établi (ou un ordre ancien), c'est pour fonder un ordre nouveau. Autrement dit, il opère une médiation entre les cosmologies. Le *trickster* est un passeur qui, fort de son ambiguïté intrinsèque, se plaît à faire tourner la roue du destin.

Insolent joueur de tours, Habibrah constitue, selon nous, une réappropriation littéraire de cette figure mythique définie par une dualité antagoniste. Affinité qui d'ailleurs accentue la logique carnavalesque du nain, par-delà ses attributs physiques. « Le rire, l'humour, l'ironie bouillonnent dans tout ce que fait le Fripon¹¹³ », nous explique P. Radin. C. G. Jung renchérit en disant que l'esprit même du *trickster* « erre à travers la mythologie de tous les temps et de tous les lieux, dans les contes facétieux, dans l'exubérance carnavalesque¹¹⁴ », en tant que « structure archétypique psychique provenant des âges les plus reculés¹¹⁵ ». Il « persiste encore aux époques civilisées où il est reconnaissable dans les personnages carnavalesques d'un polichinelle et d'un pitre¹¹⁶ », voire du jongleur moyenâgeux, du guignol et du clown.

Comme le *trickster*, Habibrah est un être équivoque. Recelant en lui la valeur opposée de l'image qu'il projette, il n'est jamais, au fond, ce que l'on croit qu'il est... Animal docile auprès de son maître, il inspire aux autres esclaves « une sorte de crainte respectueuse qui ne ressemblait point à de l'amitié¹¹⁷ » — car pour ceux-ci, il est un obi, un sorcier savant. Fidèle serviteur aux yeux de l'officier d'Auverney, il s'avérera être un traître, une « espèce de malin esprit¹¹⁸ », assassin de son oncle.

¹¹³ C. G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹¹⁷ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 587. Curieusement, P. Radin dira également que « [c]hez les auditeurs des sociétés primitives, les aventures du Fripon provoquent des rires mêlés à une crainte respectueuse » (C. G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *op. cit.*, p. 8).

¹¹⁸ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 687.

Habibrah est un personnage fourbe et malicieux. Rien d'étonnant à ce que son rire « rappel[le] le bruit du serpent à sonnettes¹¹⁹ ». Et comme le *trickster*, il révolutionnera le monde (son monde), jouant un rôle de premier plan dans la rébellion des esclaves noirs.

En effet, ainsi que dans *Han d'Islande*, l'emprise oppressive qu'exerce l'institution littéraire ne mène qu'au désordre, et le dénouement du récit est marqué par un épisode d'insurrection. Habibrah se révèle alors transgressif non seulement des seuils symboliques du roman, mais de l'institution esclavagiste elle-même, dans la mesure où il sera l'agent générateur du désordre — ce qui, du reste, correspond encore à sa nature de *trickster* : « Le désordre fait partie de la vie dans sa totalité, et l'archi-fripon est l'esprit de ce désordre¹²⁰ », dira C. G. Jung. En incitant son maître, « le patron commun¹²¹ », à redoubler d'ardeur dans les châtiments qu'il inflige aux travailleurs dans les plantations, Habibrah ne vise ultimement qu'un objectif, qui est d'alimenter les tensions entre les Noirs et les Blancs. Il avouera à d'Auverney, lors de leur confrontation aux abords du précipice :

Moi, empêcher un blanc de se souiller d'une atrocité? Non! non! Je l'engageais au contraire à redoubler de mauvais traitements envers ses esclaves, afin d'avancer l'heure de la révolte, afin que l'excès de l'oppression amenât enfin la vengeance! En paraissant nuire à mes frères, je les servais¹²²!

Habibrah est donc le maître d'œuvre, en quelque sorte, de la rébellion des opprimés. Parallèlement, celle-ci, en déterminant l'orientation du récit, donnera lieu à la révélation de la nature double, perfide, du nain carnavalesque.

Tout l'épisode de l'insurrection des esclaves est d'ailleurs à placer sous le sceau du carnavalesque dans le roman. La révolte n'est-elle pas manifestation d'un désir de libération des corps (ici enchaînés) — ce sur quoi repose *in fine* l'esprit général du carnaval traditionnel, et qu'illustrent notamment les comportements licencieux? Aussi le désordre qu'amène cette insurrection est contenu au cœur même de l'armée des

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 685.

¹²⁰ C. G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *op. cit.*, p. 165.

¹²¹ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 587.

¹²² *Ibid.*, p. 690.

insurgés, en l'occurrence celle de Biassou, que d'Auverney aura l'occasion d'observer de près pendant sa prise en otage. En regard de ce régiment grotesque, composé d'un véritable « flot de barbares et de sauvages¹²³ », qui processionne devant la grotte du sadique chef, l'officier dira de fait :

Cette armée, dont le désordre m'avait offert un tableau si extraordinaire quelques heures auparavant, n'était pas moins bizarre sous les armes. C'était tantôt des troupes de nègres absolument nus, munis de massues, de tomahawks, de casse-têtes, marchant au son de la corne à bouquin, comme les sauvages; tantôt des bataillons de mulâtres, équipés à l'espagnole ou à l'anglaise, bien armés et bien disciplinés, réglant leurs pas sur le roulement d'un tambour; puis des cohues de négresses, de négrellons, chargés de fourches et de croches; des fatras courbés sous de vieux fusils sans chien et sans canon; des griotes avec leurs parures bariolées; des griots, effroyables de grimaces et de contorsions, chantant des airs incohérents sur la guitare, le tamtam et le balafo. Cette étrange procession était de temps à autre coupée par des détachements hétérogènes de griffes, de marabouts, de sacatras, de mamelucos, de quarterons, de sang-mêlés libres, ou par des hordes nomades de noirs marrons à l'attitude fière, aux carabines brillantes, traînant dans leurs rangs leurs cabrouets tout chargés, ou quelque canon pris aux blancs, qui leur servait moins d'arme que de trophée, et hurlant à pleine voix les hymnes du camp du Grand-Pré et d'Oua-Nassé. Au-dessus de toutes ces têtes flottaient des drapeaux de toutes couleurs, de toutes devises, blancs, rouges, tricolores, fleurdelisés, surmontés de bonnets de liberté, portant pour inscriptions : — *Mort aux prêtres et aux aristocrates!* — *Vive la religion!* — *Liberté! Égalité!* — *Vive le roi!* — *A bas la métropole!* — *Viva España!* — *Plus de tyrans!* etc. Confusion frappante qui indiquait que toutes les forces rebelles n'étaient qu'un amas de moyens sans but, et qu'en cette armée il n'y avait pas moins de désordre dans les idées que dans les hommes¹²⁴.

D'Auverney constatera également que la « confusion frappante » régnant au sein de cette parade aux contours des plus carnavalesques s'étend à l'ensemble de l'espace

¹²³ *Ibid.*, p. 659.

¹²⁴ *Idem.* P. Laforgue reconnaîtra également le caractère carnavalesque de certaines scènes se déroulant dans le contexte de la rébellion des Noirs. Retenons, plus précisément, ce passage, où le critique pose l'idée même du carnaval comme métaphore à laquelle Hugo a recours dans son écriture : « Il s'agit donc moins d'inversion que de contradiction. Contradiction entre les discours des blancs et leur pratique esclavagiste, entre les mots d'ordre des noirs, entre les noirs eux-mêmes, entre leurs prétentions à la liberté et le despotisme délirant d'un de leurs chefs, Biassou, entre les présupposés politiques et les réalités sociales, contradiction entre les contradictions et par-delà les contradictions. Admettons par provision que tout est contradictoire. Un tel état perturbé des choses, impensable ou qui exige une nouvelle forme de pensée, est chez Hugo une figure, autant idéologique que rhétorique, et qui a un nom Carnaval. » (Pierre Laforgue, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, n° 69, *Procès d'écritures Hugo-Vitez*, 1990, p. 31.)

qu'occupe la bande de Biassou, s'imposant d'emblée à lui dès l'instant où les insurgés se replient dans leur point de ralliement. Là, raconte l'officier, les

membres disloqués de leur armée [se] rassemblaient en désordre. Les noirs et les mulâtres arrivaient de moment en moment par troupes effarées, avec des cris de détresse ou des hurlements de rage, et de nouveaux feux, brillants comme des yeux de tigre dans la sombre savane, marquaient à chaque instant que le cercle du camp s'agrandissait¹²⁵.

Et c'est dans cet espace sauvage (et ensauvagé), dans ce *saltus* situé au cœur des montagnes, que le lecteur retrouvera Habibrah — faisant cette fois-ci office d'obi, « sorcier de l'armée de Biassou¹²⁶ ».

Effectivement, le nain ne joue pas qu'un rôle déterminant dans l'issue des tensions que génère le régime oppresseur instauré par l'institution esclavagiste (et administré par les colons blancs). Il occupe une place tout aussi prédominante au cours de l'insurrection, plus exactement dans le camp des insurgés, où il apparaît non plus sous les traits d'un esclave-jouet, animal domestique de l'oncle, mais en tant que sorcier, *alter ego* du sadique Biassou, investi (comme celui-ci mais autrement) d'un pouvoir indéniable aux yeux de la communauté des rebelles. Et là encore, il exploitera tout son potentiel de *trickster*. La performance qu'offre Habibrah en présidant, l'une après l'autre, les trois cérémonies rituelles — la messe, le pansement des blessés et les lectures divinatoires — mettra de l'avant tant son caractère rusé et trompeur, que sa nature carnavalesque et son affinité avec l'univers de l'oralité.

Oralité d'abord, car il s'agit bien, d'une certaine manière, de rites collectifs fondés sur une performance gestuelle conjuguée à la parole (notamment le jargon créole)¹²⁷. À titre d'obi, Habibrah fait ainsi, parmi les siens, figure de médiateur entre

¹²⁵ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 625.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 629.

¹²⁷ Il n'y a pas que la triple performance cérémonielle du nain qui, dans cette partie du récit, renvoie aux pratiques rattachées à la culture orale. Outre la harangue politico-religieuse de Biassou, prodigieuse prestation qui génère une sorte d'enchantement chez les rebelles, le rituel des *griotes* est aussi évocateur de l'oralité. En témoigne cette description de l'officier d'Auverney : « Un groupe de négresses vient allumer un feu près de moi. Aux nombreux bracelets de verre bleu, rouge et violet qui brillaient échelonnés sur leurs bras et leurs jambes, aux anneaux qui chargeaient leurs oreilles, aux bagues qui ornaient tous les doigts de leurs mains et de leurs pieds, aux amulettes attachées sur leur sein, au collier de *charmes* suspendu à leur cou, au tablier de plumes bariolées, seul vêtement qui

l'au-delà et l'ici-bas. Or, à l'opposé des « véritables passeurs qui, à la manière des chamans, assurent les échanges entre les vivants et les morts¹²⁸ », le nain est ici un charlatan, une sorte de faux passeur. Il feint pourtant très bien les savoirs de la religion, de la médecine et le don de prophétie, prétendant avoir étudié les sciences anciennes et mystérieuses des Égyptiens. Divinisé par les insurgés, il exerce une autorité spirituelle que lui confèrent la crédulité des Noirs et la superstition populaire. En bref, le seul office qu'il remplit ici à merveille est celui du Fripon...

D'où le carnavalesque de la situation. Mis à part l'étrange accoutrement d'Habibrah — son visage est masqué, « caché par un voile blanc, percé de trois trous, pour la bouche et les yeux, à la manière des pénitents¹²⁹ », et il est vêtu d'« un jupon rayé de vert, de jaune et de noir, dont la frange descendait jusqu'à ses pieds larges et difformes¹³⁰ » —, les actes cérémoniels qu'il accomplit relèvent nettement du théâtre et de la parodie. Le « saint sacrifice de la messe¹³¹ » n'est en effet rien d'autre qu'un « simulacre de culte¹³² », mascarade profanatrice qui ne dupera pas d'Auverney. Celui-ci décrira l'installation de fortune, aménagée pour la circonstance, en ces termes :

voilà leur nudité, et surtout à leurs clameurs cadencées, à leurs regards vagues et hagards, je reconnus des *griotes*. Vous ignorez peut-être qu'il existe parmi les noirs de diverses contrées de l'Afrique des nègres, doués de je ne sais quel grossier talent de poésie et d'improvisation qui ressemble à la folie. Ces nègres, errant de royaume en royaume, sont, dans ces pays barbares, ce qu'étaient les rhapsodes antiques, et, dans le moyen âge les *minstrels* d'Angleterre, les *minsinger* d'Allemagne, et les *trouvères* de France. On les appelle *griots*. Leurs femmes, les *griotes*, possédées comme eux d'un démon insensé, accompagnent les chansons barbares de leurs maris par des danses lubriques, et présentent une parodie grotesque des bayadères de l'Hindoustan et des almées égyptiennes. [...] Dès que leur cercle fut formé, elles se prirent toutes la main, et la plus vieille, qui portait une plume de héron plantée dans ses cheveux, se mit à crier : *Ouanga!* Je compris qu'elles allaient opérer un de ces sortilèges qu'elles désignent sous ce nom. [...] La plus vieille, après un silence de recueillement, arracha une poignée de ses cheveux, et la jeta dans le feu en disant ces paroles sacramentelles : *Malé o guiab!* qui, dans le jargon des nègres créoles, signifient : — J'irai au diable. [...] Cette invocation étrange, et les grimaces burlesques qui l'accompagnaient, m'arrachèrent cette espèce de convulsion involontaire qui saisit souvent malgré lui l'homme le plus sérieux ou même le plus pénétré de douleur, et qu'on appelle le fou rire. » (*Ibid.*, p. 626-627.)

¹²⁸ Sergio Dalla Bernardina, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 628.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 628-629.

¹³¹ *Ibid.*, p. 633.

¹³² *Ibid.*, p. 634.

En un clin d'œil l'intérieur de la grotte fut disposé pour cette parodie du divin mystère. On apporta un tabernacle et un saint ciboire enlevés à la paroisse de l'Acul, au même temple où mon union avec Marie avait reçu du ciel une bénédiction si promptement suivie de malheur. On érigea en autel la caisse de sucre volée, qui fut couverte d'un drap blanc, en guise de nappe, ce qui n'empêchait pas de lire encore sur les faces latérales de cet autel : *Dubuisson et Cie, pour Nantes*¹³³.

Aussi la *cérémonie* du pansement des blessés lui paraîtra tout autant être un « autre spectacle, un autre genre de charlatanisme et de fascination¹³⁴ ». Alors que l'obi remet à un chef noir blessé au combat un remède liquide improvisé, l'officier dira : « L'autre but stupidement, fixant des yeux pleins de confiance sur le jongleur, qui avait les mains levées sur lui, comme pour appeler les bénédictions du ciel¹³⁵ ». D'Auverney cerne avec justesse (comme, bien sûr, le lecteur) les enjeux à l'œuvre dans l'efficacité du rite — qui ne rime pas avec efficacité de la cure. Soit la performance du corps, du geste, la crédulité des insurgés, et l'effet d'enchantement créé par la conjugaison de ces éléments :

Vous concevez aisément que cette médecine était aussi dérisoire que le culte dont il se faisait le ministre; et il est probable que le petit nombre de cures qu'il opérait par hasard n'eût point suffi pour conserver à l'obi la confiance des noirs, s'il n'eût joint des jongleries à ses drogues, et s'il n'eût cherché à agir d'autant plus sur l'imagination des nègres qu'il agissait moins sur les maux¹³⁶.

De toute évidence, le caractère parodique de ces épisodes contribue à la cohérence du personnage d'Habibrah, complétant le comique grotesque de son physique et démontrant ses habiletés de *trickster* joueur de tours.

2.1.2.6 Duplicité et dualité

A priori, les affinités que partage Habibrah avec la figure mythique du *trickster* soulignent l'ampleur de sa nature carnalesque dans le roman. Se révélant capable d'être une chose et son contraire, l'esclave nain est alternativement fidèle animal

¹³³ *Ibid.*, p. 633.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 637.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 638.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 637.

domestique, bouffon ensauvagé, demi-homme médiateur entre les mondes, perfide assassin, sorcier idolâtré. En d'autres mots, il est porteur de masques symboliques. Or, si l'ambiguïté inhérente à ce personnage est ici synonyme de duplicité et de vilénie, la dualité antagoniste qui définit le *trickster* des mythologies est plutôt investie d'une fonction servant à une compréhension plus globale de la nature humaine. Parlant toujours des *hommes à moitié* habitant les zones de marge des Alpes franco-italiennes et de la Corse, et établissant l'analogie avec la figure du *trickster*, S. Dalla Bernardina dira en ce sens que « [l]es histoires centrées sur ces "décepteurs" modernes nous parlent de l'ambivalence constitutive de l'être humain¹³⁷ ». C. G. Jung approfondira cette pensée en interprétant le personnage du Fripon comme « un *speculum imaginationis* dans lequel se reflète le combat de l'homme avec lui-même et avec le monde dans lequel il se trouve placé sans qu'il l'ait voulu et sans qu'il y ait consenti¹³⁸ ».

Dans le même ordre d'idée, il y a lieu de croire que le caractère équivoque d'Habibrah véhiculé une signification outrepassant le cadre limité du roman et pouvant se penser dans la lignée des œuvres de jeunesse hugoliennes. Effectivement, les difformités du nain rapprochent beaucoup ce monstre de celui qui naîtra sous la plume de Hugo quelques années plus tard : « frère cadet de Quasimodo¹³⁹ », Habibrah lèguera à celui-ci une partie de sa monstruosité physique, notamment ce qu'elle a de grotesque et de carnavalesque. G. Piroué dira ainsi que

sur la personne d'Habibrah se trouve [...] réuni, d'une manière presque hétéroclite, tout ce qui donnera naissance aux bouffons qui, dans les œuvres postérieures, occupent le devant ou les coulisses de la scène. [...] sa malformation physique annonce Quasimodo. Serait-il une âme limpide enfermée dans un corps immonde¹⁴⁰?

¹³⁷ Sergio Dalla Bernardina, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁸ C. G. Jung, Charles Kerényi et Paul Radin, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁹ Servais Etienne, *Les Sources de Bug-Jargal, avec en appendice quelques sources de Han d'Islande*, Bruxelles, Liège, Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1923, p. 137.

¹⁴⁰ Georges Piroué, *op. cit.*, p. VII.

Le critique souligne un point important. Dans la composition de son baladin grotesque, Hugo se livre, de fait, à un début de réflexion sur la question de la dualité humaine, de l'âme sous le corps, de la monstruosité physique à laquelle s'ajoute (ou non) la monstruosité morale — réflexion qui occupe plus manifestement les derniers chapitres du roman.

Rappelons-nous la scène qui oppose Habibrah à d'Auverney aux abords du précipice. Là, le nain se dévoilera dans toutes ses difformités. Dévoilement littéral d'une part, puisqu'en retirant son bonnet et le voile qui dissimule son visage, il révèle son identité à l'officier. Dévoilement métaphorique d'autre part, puisque d'Auverney découvre alors que le soi-disant fidèle esclave de son oncle est en vérité un traître, qui plus est un assassin : « Le visage difforme du nain de la maison s'offrit à mes yeux [...]. — Grand Dieu! [...] C'est Habibrah, le bouffon de mon oncle! Le nain mis la main sur son poignard, et dit sourdement : — Son bouffon, — et son meurtrier¹⁴¹. » C'est à ce moment que, contre toute attente, Habibrah avoue la douleur que lui cause sa condition d'être une âme misérable dans un corps qui fait rire :

Crois-tu donc que pour être mulâtre, nain et difforme, je ne sois pas homme? Ah! j'ai une âme, et une âme plus profonde et plus forte que celle dont je vais délivrer ton corps de jeune fille! [...] Si j'entrais dans vos salons, mille rires dédaigneux m'accueillaient; ma taille, mes difformités, mes traits, mon costume dérisoire, jusqu'aux infirmités déplorables de ma nature, tout en moi prêtait aux railleries de ton exécration oncle et de ses exécration amis. Et moi, je ne pouvais pas même me taire; il fallait, *o rabia!* il fallait mêler mon rire aux rires que j'excitais! Réponds, crois-tu que de pareilles humiliations soient un titre à la reconnaissance d'une créature humaine? [...] Que n'a-t-il pu avant de mourir connaître l'amertume de l'orgueil blessé et sentir quelles traces brûlantes laissent les larmes de honte et de rage sur un visage condamné à un rire perpétuel¹⁴²!

Mais la lamentation du nain s'éteindra aussitôt. Au désespoir succédera la cruauté que celui-ci a fait naître. En admettant sa haine pour son défunt maître, la méchanceté et l'esprit de vengeance qui ont guidé le meurtre, Habibrah montre la vraie nature de son âme humiliée :

¹⁴¹ Victor Hugo, *Bug-Jargal dans Œuvres complètes, op. cit.*, p. 688.

¹⁴² *Ibid.*, p. 689. Soulignons au passage l'autre forme d'hybridité du nain : mulâtre, il n'est ni un Noir ni un Blanc, mais est noir et blanc.

Tu ne m'avais jamais vu que sous un air riant et joyeux : maintenant que rien n'interdit à mon âme de paraître dans mes yeux, je ne dois plus me ressembler. Tu ne connaissais que mon masque : voici mon visage! Il était horrible. — Monstre! m'écriai-je, tu te trompes, il y a encore quelque chose du baladin dans l'atrocité de tes traits et de ton cœur¹⁴³.

Aussi pousse-t-il la perfidie jusqu'à la fin. Suspendu au-dessus de l'abîme, après l'altercation avec d'Auverney, le nain implore pitié dans un élan de détresse et de souffrance. Ému par ses paroles, l'officier tente alors de le sauver de la chute mortelle. Triste décision, car aussitôt Habibrah cherche à entraîner l'officier avec lui dans le vide, faisant (comme Han) d'un geste d'autosacrifice la réalisation de son projet de vengeance :

Ah! je te tiens enfin! Imbécile! Tu t'es livré toi-même! Je te tiens! Tu étais sauvé, j'étais perdu; et c'est toi qui rentres volontairement dans la gueule du caïman, parce qu'elle a gémi après avoir rugi! Me voilà consolé, puisque ma mort est une vengeance! Tu es pris au piège, *amigo*¹⁴⁴!

Le nain échoue toutefois là où Han réussit... D'Auverney sera en effet sauvé par Bug-Jargal et Rask, son chien.

Âme criminelle que couvre un corps difforme, Habibrah est donc un monstre tant physiquement que moralement. Et dans les deux cas, la monstruosité ne peut se détacher de sa dimension carnavalesque. Au-delà de son masque rieur et de son grotesque appareil, « quelque chose du baladin¹⁴⁵ » demeure dans la duplicité (et dualité) du personnage. C'est enfin l'écho d'un rire lui-même déformé, d'un épouvantable rire, qui suit la chute du nain dans l'abîme — mouvement qui est également l'expression métaphorique de la damnation¹⁴⁶.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 694. Notons d'ailleurs que par cet esprit de vengeance, qui fait coïncider Habibrah avec Han d'Islande, le nain est transgressif non seulement de l'institution esclavagiste, mais plus largement d'une des règles à la base du processus de civilisation des cultures occidentales.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 689.

¹⁴⁶ Et qui préfigure la chute mortelle de l'archidiacre Frolo : « Nous avons là comme la première ébauche de la grande scène finale de *Notre-Dame de Paris* : Claude Frolo suspendu à une arête de Notre-Dame et s'écrasant sur le pavé », dira en ce sens A. Bellessort (*Victor Hugo. Essai sur son œuvre*, Paris, Librairie académique Perrin Éditeur, 1951, p. 72).

Bien qu'Habibrah « condense [...] en lui les deux difformités, morales et physiques¹⁴⁷ », il faut reconnaître que dans ce second roman, l'âme et le corps sont désormais considérés séparément. Ainsi Hugo définit avec plus de précision une nouvelle balise dans le portrait de la monstruosité, soit, nous l'avons mentionné déjà, l'indice de la dualité humaine. Le grotesque carnavalesque qui entre dans la composition du nain n'est donc pas le seul élément précurseur des idées que développera le romancier dans la préface de *Cromwell*, en regard d'une esthétique romantique bravant le canon de l'art classique. L'ambiguïté constitutive de notre personnage *trickster* annonce tout autant la question fondamentale (au cœur même du spiritualisme chrétien) du dualisme métaphysique du corps et de l'âme chez l'homme, du ciel et de la terre dans la nature, que Hugo reprendra dans le cadre de sa réflexion théorique sur le drame moderne. Celui-ci, nous dit le romancier, se doit de refléter la dualité existant en toutes choses par l'intermédiaire d'une esthétique reposant sur l'harmonie des contraires, c'est-à-dire sur « la féconde union du type grotesque au type sublime¹⁴⁸ ». En somme, le drame selon Hugo, « c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie¹⁴⁹ ».

Certes, Habibrah ne remplit pas tous les critères de cette définition hugolienne du drame romantique. S'il évoque à la fin le tourment de sa condition tragique, laissant entrevoir à d'Auverney (et au lecteur) une âme meurtrie sous son physique de bouffon, et s'il incarne une certaine forme d'harmonie des contraires en jouant différents rôles opposés dans le roman, le nain monstrueux ne relève que du grotesque. Rien de sublime n'émerge de ce personnage. Or, il en sera autrement pour son frère, encore à naître, et qui dès 1831 marquera d'une pierre blanche l'ensemble de l'œuvre littéraire de Hugo.

¹⁴⁷ Charles Mauron, « Les personnages de Victor Hugo. Étude psychocritique », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. IX.

¹⁴⁸ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

2.1.3 Quasimodo, le corps manqué

Monument littéraire et roman du monument, *Notre-Dame de Paris* réunit au sein de dynamiques amoureuses sans issue tous ses principaux personnages, dont Quasimodo, le sonneur de cloches de la cathédrale. Autre personnage monstrueux, sans doute le plus grand monstre hugolien. Non seulement le malheureux bossu portera le roman sur le chemin de la consécration littéraire, mais il connaîtra lui-même une notoriété qui fera de lui une des plus grandes figures de la production romanesque du XIX^e siècle.

Borgne, boiteux, sourd, et dont le physique, comme le nom, exprime l'à-peu-près, Quasimodo est le lieu d'une certaine hybridité, à l'instar des monstres qui le précèdent. Or, un élément nouveau intervient dans le portrait de la monstruosité : il y a dissociation complète et opposition entre le corps et l'âme du personnage, affectant directement son triste destin. Alors que Habibrah n'en avait que la prétention, Quasimodo est véritablement une âme limpide dans un corps immonde. Signe d'une réflexion en mouvement, la monstruosité du sonneur de cloches se situe uniquement sur le plan physique¹⁵⁰. Aussi le corps de Quasimodo sera-t-il, dans le roman, pleinement investi. Corps en performance, corps parlant — comme le sera (nous le verrons ultérieurement) celui de la bohémienne —, rattaché ainsi à une logique de l'oralité, et dont la difformité apparente prendra toute sa valeur dans la dimension carnavalesque qui y est inhérente.

2.1.3.1 6 janvier 1482

Notre-Dame de Paris s'ouvre sur la fête qui met « en émotion tout le populaire de Paris¹⁵¹ », le 6 janvier 1482, jour de l'Épiphanie. Date qui marque à la fois la

¹⁵⁰ Tandis que la monstruosité morale, dans le roman, s'observerait plutôt sous la soutane de l'archidiacre, tel que nous le verrons plus tard.

¹⁵¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 26.

célébration du jour des Rois et de la Fête des Fous, et qui situe le lecteur dans les calendes de janvier — soit dans un contexte calendaire qui prélude à la période du carnaval. Ce jour-là, trois événements se disputent l'intérêt des Parisiens : la plantation de mai à la chapelle de Braque, le feu de joie à la place de Grève et la représentation du mystère au Palais de Justice. Et c'est vers ce mystère, créé pour l'occasion par le poète Gringoire, que s'achemine la majeure partie du peuple, curieux d'y voir la « rustique cohue de bourgmestres flamands¹⁵² », ambassadeurs invités à Paris dans le cadre de l'arrangement nuptial qui liera le dauphin à Marguerite de Flandre. Telle une marée humaine déferlant sur les avenues, la foule se rue vers la place du Palais dans une clameur assourdissante. Parfait désordre, où le peuple lui-même semble s'offrir en spectacle et constitue pour bien des bourgeois l'attrait principal du jour. Les débordements s'observent plus particulièrement chez les clercs et les jeunes écoliers, qui assument hautement leur droit de tenir des propos blasphématoires à l'égard des figures d'autorité. « C'était leur jour, leur fête des fous, leur saturnale, l'orgie annuelle de la basoche et de l'école. Pas de turpitude qui ne fût de droit ce jour-là et chose sacrée¹⁵³. »

Triste tournure pour le poète, le mystère est plus d'une fois interrompu dans le tumulte occasionné par l'entrée de son éminence et des quarante-huit ambassadeurs flamands, et très vite l'attention du public est détournée. Maître Jacques Coppenole, personnage issu du peuple et à la langue bien pendue, propose alors à la foule de passer immédiatement à l'élection du pape des fous et de procéder à la flamande, c'est-à-dire par un concours de grimaces :

Nous avons aussi notre pape des fous à Gand, et en cela nous ne sommes pas en arrière, croix-Dieu ! Mais voici comme nous faisons. On se rassemble une cohue,

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43. Rien d'étonnant que les clercs de la basoche participent aussi vivement, et bruyamment, aux festivités du jour. Dans leur article « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », J.-M. Privat et M. Scarpa nous rappellent effectivement que « [d]epuis le Moyen Âge, la Basoche est l'autre nom du monde de la Chicane juridique; la corporation des clercs était particulièrement connue pour ses activités carnavalesques et son théâtre farcesque (les "causes grasses" notamment) » (J.-M. Privat et M. Scarpa [dir.], *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 170).

comme ici. Puis chacun à son tour va passer sa tête par un trou et fait une grimace aux autres. Celui qui fait la plus laide, à l'acclamation de tous, est élu pape. Voilà. C'est fort divertissant. Voulez-vous que nous fassions votre pape à la mode de mon pays? Ce sera toujours moins fastidieux que d'écouter ces bavards. [...] Il y a ici un suffisamment grotesque échantillon des deux sexes pour qu'on rie à la flamande, et nous sommes assez de laids visages pour espérer une belle grimace¹⁵⁴.

À première vue d'un comique léger, cet épisode se révélera d'une importance considérable dans le roman¹⁵⁵. C'est en effet à ce moment clé, lors de ce rite populaire qui concentre en lui tout l'« aspect *carnavalesque* de la vie au XV^e siècle¹⁵⁶ », qu'est introduit dans l'histoire Quasimodo.

De fait, bien que la double référence calendaire au jour des Rois et à la Fête des Fous nous renvoie à des célébrations en amont au carnaval proprement dit, tout le début du roman et plus particulièrement le concours de grimaces se déroulent dans une atmosphère des plus carnavalesques. Rite collectif, l'élection du pape rassemble le peuple en une communauté d'acteurs et de spectateurs, et s'organise autour de son rire, à la fois joyeux, libre, interdit, éhonté. Aussi l'épisode se déploie-t-il sous le signe du monde à l'envers : par la sacralisation du profane et profanation du sacré, il

¹⁵⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁵ Malgré son importance dans l'ouverture du roman, cet épisode n'a malheureusement pas attiré l'attention de nombreux critiques. Signalons toutefois la brève étude de M. Souriau, « Le Concours de grimaces de *Notre-Dame de Paris* et ses sources », dans la *Revue des cours et conférences*, vol. 10, n° 1, 30 janvier 1902, p. 560-568. D'après l'auteur, le concours de grimaces n'est pas, comme le prétend le personnage de Copenole, une pratique coutumière d'origine flamande. Hugo aurait plutôt pris connaissance de ce rite populaire dans la traduction d'un article de la revue *Spectator*, qui relate la tenue d'un tel concours en 1711 dans le comté de Warwick, en Écosse, et à l'issue duquel le gagnant avait remporté un anneau d'or. Hugo en aurait alors fait mention dans une de ses propres critiques du *Conservateur littéraire*. Étant donné l'indéniable ressemblance entre l'un et l'autre, M. Souriau croit que l'article du *Spectator* aurait inspiré à Hugo la rédaction, dix ans plus tard, de l'épisode du concours de grimaces dans son roman de la cathédrale. Bien qu'il renvoie à un fait culturel datant du XVIII^e siècle, ce concours tire sans doute son origine de fêtes populaires très anciennes, faisant notamment écho au port de masques en temps de carnaval. Par ailleurs, A. Van Gennep évoque comme pratique répandue un peu partout en France, au cours de la Fête des Fous, les ecclésiastiques déguisés, « le visage barbouillé de suie ou couvert de masque hideux et barbus » (*Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, VIII. Cycle des Douze Jours (fin)*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1988, p. 3456). Pour sa part, Y. de Sike fait allusion aux mimiques faciales auxquelles se livraient les ecclésiastiques dans leurs jeux et travestissements sacrilèges, afin d'exhiber les plus laids visages (voir *Fêtes et croyances populaires en Europe. Au fil des saisons*, Paris, Bordas, 1994, p. 61).

¹⁵⁶ Joë Friedemann, « Le rire dans *Notre-Dame de Paris*. De la fête des fous à la damnation », *Humoresques*, 8, *Rire et littérature*, 1998, p. 66.

y a transgression parodique d'un espace religieux (la chapelle), et même inversion du culte religieux — dans un mouvement circulaire, du haut (le sacré) vers le bas (la grimace, le corps) vers le haut (le pape). Les grimaces apparaissant tour à tour dans l'ouverture de la rosace, au-dessus de la porte de la chapelle, c'est enfin un véritable défilé de masques de carnaval qu'offre à lire le récit¹⁵⁷.

Sous la bienveillante supervision du grand Coppenole, le « théâtre des grimaces¹⁵⁸ » donne effectivement lieu à un cortège de « tous les masques du carnaval de Venise¹⁵⁹ », dira le narrateur. Cet étrange « kaléidoscope humain¹⁶⁰ » entraîne l'ivresse collective, et les rires créent un effet tourbillon. Comme un feu de folie alimenté de paille, la mascarade prend peu à peu l'allure de bacchanales. Et la licence commune atteint son apogée lorsqu'apparaît à la rosace la vilaine figure de celui qui sera élu pape :

C'était une merveilleuse grimace [...] que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée¹⁶¹.

Les spectateurs reconnaissent vite dans cette laideur parfaite les traits du sonneur de cloches de Notre-Dame. À la stupeur générale succède alors l'acclamation du pape des fous, roi de la fête¹⁶² : affublé des attributs de la papauté (mitre, chape, crosse), Quasimodo est monté sur un brancard et promené dans les rues et carrefours de la

¹⁵⁷ M. Bakhtine rappelle à cet effet que « des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que des dérivés du masque. C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque. » (*L'Œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 49.) L'auteur précise néanmoins qu'il fait référence aux masques de la culture populaire de l'Antiquité et du Moyen Âge, sans parler de ceux appartenant à des cultes anciens.

¹⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 53. Sur une autre note, nous référons le lecteur à l'ouvrage de M. Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps* (Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978), où l'auteur explore la question de la monstruosité, et plus précisément de la force de fascination qu'exerce le laid, en art (notamment chez Goya).

¹⁶² Nous reviendrons ultérieurement sur l'importance de cette nomination (et de l'épisode du concours en soi) dans le destin du personnage de Quasimodo.

ville. À l'avenant de l'esprit carnavalesque qui anime les festivités du jour, la procession défile au gré d'une formidable cacophonie, et attire dans les troupes de la confrérie des fous ce qu'il y a de plus maraud et vagabond dans Paris.

Si nous accordons autant d'importance à l'épisode du concours de grimaces, c'est que celui-ci ouvre, à notre avis, un glissement narratif par rapport à la question du carnaval dans le roman. Vêtu de son « surtout mi-parti rouge et violet, semé de campanilles d'argent¹⁶³ », Quasimodo est d'emblée présenté au lecteur comme une créature carnavalesque, et son parcours romanesque¹⁶⁴ prolongera autrement le carnaval *initial* que constitue, en quelque sorte, ce jour du 6 janvier 1482, et qui, dans l'économie narrative, fait surgir le personnage du bossu. De la mise en récit littéraire, au début du roman, d'une fête urbaine aux contours carnavalesques à la textualisation d'une logique carnavalesque qui, selon nous, structure le roman, nous pourrions voir là le passage ou transfert d'une carnavalisation directe à une carnavalisation indirecte du texte, au sens où l'entend Bakhtine dans ses analyses portant sur la littérature carnavalisée¹⁶⁵.

Point de jonction de ce passage, le motif du corps est ici un élément textuel à ne pas négliger. Certes, l'importance de la corporalité (matérialité, sensations corporelles, enveloppes extérieures) dans les carnivals traditionnels n'est plus à démontrer. Or, nous l'avons vu déjà, le corps est également une composante fondamentale des pratiques rattachées à la culture orale. Et cette particularité revêt, dans le concours de grimaces, une indéniable pertinence. L'efficacité de ce rite collectif ne repose-t-elle pas sur la coprésence des corps, des acteurs et des

¹⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 53. Notons la similarité entre la tenue vestimentaire de Quasimodo et celle d'Habibrah, vêtu, rappelons-le, de « ridicules habits bariolés de galons et semés de grelots » (*Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 587). Rappelons également que la présence de clochettes sur les habits des deux personnages n'est pas anodine, celles-ci étant, depuis des temps lointains, les accessoires par excellence des manifestations carnavalesques. À ce sujet, voir notamment M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 214.

¹⁶⁴ Non seulement celui de Quasimodo, mais celui également de la Esmeralda, de l'archidiacre Frollo et de la recluse de la Tour-Roland, comme nous le verrons plus loin.

¹⁶⁵ Voir M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 154-251 (chapitre IV).

spectateurs, autant que sur la performance corporelle des grimaciers et le rire communicatif des *électeurs*? Il nous semble donc que Quasimodo émerge d'une manifestation populaire qui conjoint le carnavalesque et une logique de l'oralité rituelle. Cette corrélation, le bossu la véhiculera tout au long du roman. Lui qui n'est pas qu'un corps, mais qui est surtout un corps — dont la laideur monstrueuse est on ne peut plus parlante.

2.1.3.2 La plus belle laideur

De toute évidence, le concours de grimaces constitue une occurrence de ce que J. Friedemann nomme la « polysémie rieuse¹⁶⁶ » qui,

de la *joie populaire* à la limite du *burlesque*, en passant par l'*humour*, l'*ironie* et le *grotesque*, jusqu'au *rire noir*, prémonitoire d'horreur, [...] se présente dans *Notre-Dame de Paris* dans son exceptionnelle fluidité¹⁶⁷.

À elles seules, les considérations des dernières pages nous permettent en effet de constater que la logique carnavalesque modulant cet épisode investit le rire et le grotesque. Aussi en sera-t-il de même pour Quasimodo — trait caractéristique de la composition des personnages monstrueux, que nous avons, rappelons-le, observé chez Han et Habibrah.

Dans la lignée du nain joueur de tours, le sonneur de cloches se démarque également par le rire permanent qu'affiche son visage. Car la grimace qui lui vaut le titre de pape des fous pour la journée n'est pas une contorsion de circonstance. Au reste, pour le plus grand bonheur de Coppenole, non seulement sa figure, mais

toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucille qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuses [...]. On eût dit un géant brisé et mal ressoudé¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Joë Friedemann, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁷ *Idem*.

¹⁶⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 53.

Encore une fois, ce déplacement du rire dans la grimace (ici faciale et corporelle) constitue une des principales forces de la monstruosité du personnage carnavalesque.

Si, au même titre que pour Habibrah, la grimace de Quasimodo se fait l'emblème du grotesque hugolien, il nous faut toutefois préciser que, à la différence du nain, elle ne relève pas uniquement de l'esthétique grotesque. Le roman nous dit effectivement qu'elle est sublime. La difformité physique du bossu a donc un double effet : grotesque, elle repousse les regards; or, ce grotesque est tel qu'il atteint la perfection dans la laideur, qu'il en est sublime et, du coup, attire les regards. Fort de cette « grimace sublime¹⁶⁹ », le malheureux bossu apparaît ainsi à Coppenole comme l'incarnation de « la plus belle laideur¹⁷⁰ ». À première vue déjà le personnage de Quasimodo est construit à partir d'un oxymore. Soit une logique d'opposition que nous pouvons, sans hésiter, interpréter à la lumière du principe d'inversion propre au scénario carnavalesque traditionnel.

Fait important, ce caractère antinomique n'est pas que physique.

D. Peyrache-Leborgne dira en ce sens :

En Quasimodo, première grande incarnation romanesque du grotesque-sublime, la laideur, l'apparence grotesque, ne sont que l'aspect superficiel et la forme sensible qui imposent l'enclenchement d'un processus de catharsis. La grimace du bossu est dite « sublime », parce qu'elle représente une force brute, une perfection éblouissante dans sa laideur même. Et au cours du roman, la laideur absolue révèle peu à peu son intériorité cachée : la beauté absolue, dans l'énergie de la révolte et l'amour désespéré pour Esmeralda¹⁷¹.

À la différence des monstres qui le précèdent, Quasimodo, « enfant substitué, malformé, déformé, musicien sourd, âme emprisonnée dans le corps, corps emprisonné dans les pierres de la cathédrale¹⁷² », est en effet, nous l'avons dit initialement, une âme pure dans un corps hideux. À l'instar du rire en carnaval, il y a donc quelque chose d'ambigu, ou d'ambivalent, avec la singulière condition du

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 54

¹⁷¹ Dominique Peyrache-Leborgne, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, n° 82, *Aventures de la pensée*, 1993, p. 24.

¹⁷² Jacques Seebacher, « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1067.

sonneur de cloches. Ce que recèle en soi l'épisode du concours. Car le théâtre des grimaces est certes une comédie, mais une comédie sous laquelle se dissimule une tragédie. La vilaine figure du bossu est *in fine* bien plus qu'un masque de carnaval : comme un masque du théâtre antique, elle impose son mystère avec sa double face, exprimant à la fois la grimace comique et la monstruosité tragique¹⁷³.

Comment ne pas dès lors reconnaître dans les traits constitutifs de Quasimodo les grandes lignes de la théorie de son créateur sur l'esthétique romantique et le drame moderne? Si Habibrah n'en effleurait que l'idée, la véritable incarnation du principe d'harmonie des contraires — qui se fait l'écho du dualisme métaphysique au cœur de la pensée chrétienne et trouve son expression la plus éloquente dans « la féconde union du type grotesque au type sublime¹⁷⁴ » —, c'est bien Quasimodo. Fruit d'une thématique qui apparaît à l'état brut dans *Han d'Islande*, évolue sensiblement dans *Bug-Jargal* et mûrit au passage de la préface de *Cromwell*, Quasimodo « rétablit dans ses droits esthétiques le grotesque, le sub-humain, tantôt risible et tantôt formidable, la bête, le corps¹⁷⁵ ». Dans *Notre-Dame de Paris* donc, Hugo parachève au sein de son monstre carnavalesque toute la réflexion qu'il développe dans sa célèbre préface. Le « grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, [la] tragédie sous une comédie¹⁷⁶ », tout cela se retrouve dans le personnage du sonneur de cloches. Être tourmenté par la dualité de sa condition, âme amoureuse prisonnière d'un corps immonde et repoussant, Quasimodo porte en lui tout le drame hugolien.

¹⁷³ Cette ambivalence du masque antique est évoquée par D. Fabre dans son ouvrage *Carnaval ou la fête à l'envers* (op. cit., p. 13).

¹⁷⁴ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 51. Ce principe d'embrassement des contraires est d'ailleurs une des grandes problématiques qui sous-tendent le roman, et l'union féconde du sublime et du grotesque y prendra des proportions élargies — dans la complémentarité, comme nous le verrons ultérieurement, des personnages de Quasimodo et de la Esmeralda.

¹⁷⁵ Charles Mauron, op. cit., p. XI.

¹⁷⁶ Victor Hugo, *Préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 83.

2.1.3.3 Une créature inachevée

En relatant l'histoire de Claude Frollo, le narrateur met notamment en lumière les circonstances dans lesquelles le bossu, enfant, a été trouvé, et l'origine probable de son nom :

[...] soit [que le prêtre] voulût marquer par là le jour où il l'avait trouvé, soit qu'il voulût caractériser par ce nom à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. [...] Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n'était guère qu'un *à peu près*¹⁷⁷.

Ainsi la construction du personnage ne fait pas qu'investir le rire et le grotesque. En reposant sur les principaux thèmes que travaille Hugo chez ses monstres, soit l'animalité et la sauvagerie — attributs consolidant la nature carnavalesque du sonneur de cloches —, elle donne lieu à une hybridité manifeste. Hybridité synonyme ici d'inachèvement et d'incomplétude.

Inachèvement dans l'humanité

L'étrange procession qui, dans le roman, succède au concours de grimaces et à l'acclamation du pape des fous connaît, rappelons-nous, un dénouement des plus inopinés. L'archidiacre Frollo intervient en effet, et choque les esprits exaltés en arrachant au bossu les insignes de sa souveraineté nouvellement acquise. Gringoire s'exclamera aussitôt : « Que diable veut-il à ce vilain borgne? Il va se faire dévorer¹⁷⁸. » La réaction du bossu confond toutefois l'effarement général :

Un cri de terreur s'éleva [...]. Le formidable Quasimodo s'était précipité à bas du brancard, et les femmes détournaient leurs yeux pour ne pas le voir déchirer l'archidiacre. Il fit un bond jusqu'au prêtre, le regarda, et tomba à genoux. [...] Enfin l'archidiacre, secouant rudement la puissante épaule de Quasimodo, lui fit signe de se lever et de le suivre¹⁷⁹.

Et lorsque la confrérie des fous proteste contre l'ingérence de Frollo, le narrateur dira :

¹⁷⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 117.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

Quasimodo se plaça devant le prêtre, fit jouer les muscles de ses poings athlétiques, et regarda les assaillants avec le grincement de dents d'un tigre fâché. [...] Quand ils eurent traversé la populace et la place, la nuée des curieux et des oisifs voulut les suivre. Quasimodo prit alors l'arrière-garde, et suivit l'archidiacre à reculons, trapu, hargneux, monstrueux, hérissé, ramassant ses membres, léchant ses défenses de sanglier, grondant comme une bête fauve, et imprimant d'immenses oscillations à la foule avec un geste ou un regard¹⁸⁰.

Le lecteur comprend plus tard la raison de cette singulière complicité : le bossu ne peut éprouver que dévouement envers celui qui l'a recueilli, nourri et élevé. Aussi le narrateur expliquera-t-il, au chapitre IV du livre quatrième — chapitre intitulé « Le chien et son maître » à juste titre —, « que Quasimodo aimait l'archidiacre comme jamais chien, jamais cheval, jamais éléphant n'a aimé son maître¹⁸¹ ».

Si ces passages témoignent du lien affectif qui unit le sonneur de cloches à son père adoptif, ils illustrent surtout le caractère animal du personnage monstrueux. Car là se situe l'à-peu-près qui définit Quasimodo : entre l'humanité et l'animalité. Mi-homme mi-bête, Quasimodo est le reflet d'un état d'inachèvement (de part et d'autre des règnes). Cette proximité avec le monde animal nous permet donc de considérer Quasimodo comme appartenant à la catégorie des hommes sauvages — dont l'importance, dans les carnivals traditionnels, a déjà été montrée¹⁸². Qui plus est, conjuguées à son animalité, les difformités physiques du bossu, cette sublime grimace corporelle, font de lui un homme à moitié. Le narrateur ne dira-t-il pas lui-même de Quasimodo qu'il est « sorte de demi-homme instinctif et sauvage¹⁸³ »? Nous avons effectivement vu, lors de l'analyse du nain Habibrah, qu'à l'idée d'inachèvement dans l'humanité se rattache un certain coefficient de sauvagerie. Dans son article sur *La Mère Sauvage* de Maupassant, M. Scarpa nous rappelle en ce sens que tout homme sauvage est symboliquement un homme à moitié, « que l'inachèvement dans

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸² Nous renvoyons le lecteur à l'analyse de la sauvagerie animale de Han.

¹⁸³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 125.

l'humanité (marqué par [un] type d'anomalie physique [...]) renvoie constamment du côté du monde naturel¹⁸⁴ ».

De toute évidence, la filiation *génétique* entre le sonneur de cloches et le nain burlesque est indéniable. Elle outrepassé d'ailleurs la constitution physique des personnages. Car, comme Habibrah, Quasimodo est en quelque sorte un animal domestique et un esclave. Le narrateur expliquera, de fait, que

[l]'archidiacre avait en Quasimodo l'esclave le plus soumis, le valet le plus docile, le dogue le plus vigilant. [...] Il eût suffi d'un signe de Claude et de l'idée de lui faire plaisir pour que Quasimodo se précipitât du haut des tours de Notre-Dame. C'était une chose remarquable que toute cette force physique, arrivée chez Quasimodo à un développement si extraordinaire, et mise aveuglément par lui à la disposition d'un autre. Il y avait là sans doute dévouement filial, attachement domestique [...]¹⁸⁵.

Cette donne textuelle n'est pas sans importance, et nous amène à nuancer l'animalité du bossu. Peut-être apparaît-il en effet, aux yeux de la collectivité, comme une bête sauvage, tigre ou sanglier, sa fidélité envers Frolo le rapproche en revanche du chien, animal de compagnie par excellence. Or, la docilité de Quasimodo ne relève pas, ici, de la ruse et de la fourberie, et il ne fera pas tourner la roue du destin dans l'économie narrative du récit. Bien au contraire. C'est plutôt, malgré lui, la perception collective qui (nous le verrons ultérieurement) jouera un rôle déterminant dans son destin romanesque.

Inachèvement, ensauvagement et liminarité

La sauvagerie du bossu, précisons-le, ne tient pas uniquement à son anomalie morphologique (sa forme inachevée) et à ses comportements de bête fauve. Elle découle également de l'existence à laquelle le confine sa réclusion entre les murs de la cathédrale, de « cette vie sauvage¹⁸⁶ », dira le narrateur. Aussi serait-il approprié

¹⁸⁴ Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *op. cit.*, p. 42. S. Dalla Bernardina évoque également cette étroite relation, dans la pensée occidentale chrétienne, entre l'incomplétude du corps et le monde naturel, disant que les « anomalies physiques, dans l'imaginaire folklorique, connotent volontiers du côté de la sauvagerie » (*op. cit.*, p. 74).

¹⁸⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 122-123.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 119.

que, comme pour Habibrah, nous évoquions en termes d'ensauvagement — état « de l'homme devenant ou re-devenant par quelques aspects une bête¹⁸⁷ » — la nature sauvage de Quasimodo.

Effectivement, alors que l'ensauvagement du nain provient de sa condition d'esclave-jouet animalisé par les maîtres blancs, celui du sonneur de cloches sera le résultat d'un phénomène autre, se déployant dans l'enceinte de la cathédrale¹⁸⁸. Là où le jeune Quasimodo grandira et fera ses apprentissages, là également où il sera en contact avec une certaine forme de milieu naturel. Car, ainsi que l'explique M. Scarpa, « [l']église n'est certes pas la campagne mais des métaphores la construisent comme telle¹⁸⁹ » :

Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société mais encore l'univers, mais encore toute la nature. Il ne rêvait pas d'autres espaliers que les vitraux toujours en fleurs, d'autre ombrage que celui de ces feuillages de pierre qui s'épanouissent chargés d'oiseaux dans la touffe des chapiteaux saxons, d'autres montagnes que les tours colossales de l'église, d'autre océan que Paris qui bruissait à leurs pieds. [...] Le clocher de la croisée, les deux tours, étaient pour lui comme trois grandes cages dont les oiseaux, élevés par lui, ne chantaient que pour lui¹⁹⁰.

Ce que nous dit, en ce sens, le chapitre III du livre quatrième, c'est que l'éducation de Quasimodo passe, d'une part, par la « voie des oiseaux » — exploration, ici métaphorisée, de la nature et de l'espèce aviaire, dont les principales étapes (dénicher les oiseaux, les domestiquer, imiter leur sifflement, apprendre leur langage, puis s'en séparer) composent le processus initiatique de socialisation des jeunes garçons, processus d'apprentissage de leur identité sexuée¹⁹¹. Et, d'autre part, par la familiarisation avec les cloches, qui, dans les cultures traditionnelles occidentales,

¹⁸⁷ Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁸ Tel que l'étudie M. Scarpa dans son article « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans V. Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008, p. 47-62. Nous devons en effet le contenu des prochaines pages à l'analyse finement menée par M. Scarpa, et dont nous nous permettons de reprendre les grandes idées qui cadrent avec notre propos.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹¹ Voir, à ce sujet, D. Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 99, XXVI (3), 1986, p. 7-40.

apparaissent dans les rites visant à assurer l'accès du petit enfant à la parole. Objet anthropomorphisé — composé d'une tête, d'oreilles et d'une langue (le battant), et ayant une voix, un timbre — la cloche, nous explique G. Charuty, est « à la fois en rapport métaphorique et métonymique avec le corps humain : elle le représente tout entier mais elle équivaut à l'une de ses parties essentielles, la bouche¹⁹² ».

L'une et l'autre voies se rejoignent ainsi sur la base commune de l'apprentissage du langage, et permettent au garçon d'accéder à un statut supérieur, de devenir un homme, socialement et sexuellement — la maîtrise de la langue (notamment celle des oiseaux chez les garçons) préluant à la maîtrise du langage amoureux. Or, tel que le montre M. Scarpa, notre Quasimodo n'accédera pas à ce stade : la cathédrale, antre maternel, devient un lieu de refuge, ou d'enfermement, pour la bête; et les cloches, si elles donnent d'abord à l'archidiacre Frollo, la première fois que le jeune bossu les met en branle, l'impression « d'un enfant dont la langue se délie et qui commence à parler¹⁹³ », finiront par le rendre sourd. En somme, dans son processus d'apprentissage, Quasimodo restera captif de la marge sauvage.

L'état ensauvagé du sonneur de cloches s'avère donc être la conséquence d'une initiation ratée, d'un rite de socialisation non accompli, non abouti. Inachevé, autrement dit. Mi-homme mi-animal, pris dans la marge d'un parcours initiatique dysfonctionnel, Quasimodo est une créature de l'entre-deux à plus d'un niveau. Et c'est pourquoi nous pouvons le considérer comme un personnage liminaire.

En effet, suivant les réflexions de M. Scarpa¹⁹⁴ — qui a conçu cette catégorie de personnages en littérature à partir des travaux de Van Gennep et de V. Turner sur les

¹⁹² Giordana Charuty, « Le fil de la parole », *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997, p. 118. La présence des cloches dans le roman, en regard du personnage de Quasimodo, ne fait donc pas qu'accentuer sa nature carnavalesque — nous avons mentionné déjà que les cloches, clochettes et grelots sont des accessoires de carnaval par excellence. Par leur lien symbolique avec l'accès à la parole (ce que démontre G. Charuty), elles jouent également un rôle prépondérant dans l'éducation du bossu, et éclairent autrement son ensauvagement.

¹⁹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁴ Voir M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 25-35. Nous aurons l'occasion de retrouver ce type de personnage ultérieurement dans cette partie de notre thèse.

rites de passage et la notion de liminarité¹⁹⁵ —, le personnage liminaire se trouve en situation d'ambivalence, captif de l'entre-deux de la phase de marge¹⁹⁶ d'un rite de passage qu'il n'a pas réussi à accomplir. En vertu de cette position liminale, le sujet rituel¹⁹⁷ « n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états¹⁹⁸ ». Aussi est-il marqué par les diverses antinomies, ou inversions d'état, qu'il connaît à ce stade (dans l'expérience des limites, des frontières : nature/culture, civilisation/sauvagerie, féminin/masculin, vie/mort, etc.) et qui, s'il passait le rite, donneraient lieu à la construction de son identité, dans la relation à son groupe ou à la collectivité. Mais ce n'est pas le cas du personnage liminaire : il ne passe pas, il reste figé sur les seuils.

La liminarité de Quasimodo jette dès lors une nouvelle lumière sur sa dimension sauvage. Si l'inachèvement dans l'humanité (difformités physiques, caractère animal) place le personnage du côté de la sauvagerie, l'inachèvement initiatique le situe, en revanche, du côté de l'ensauvagement. Néanmoins, l'un et l'autre expliquent son idiotie patente.

De fait, le narrateur ne manque pas de porter à l'attention du lecteur l'incapacité du bossu à comprendre les événements auxquels il est mêlé, le regard d'autrui, voire ses propres perceptions. Lors de la description, au chapitre III du livre deuxième, de la procession grotesque qui succède au concours de grimaces, il dira ainsi :

Du reste, que le nouveau pape des fous se rendît compte à lui-même des sentiments qu'il éprouvait et des sentiments qu'il inspirait, c'est ce que nous sommes loin de croire. L'esprit qui était logé dans ce corps manqué avait nécessairement lui-même quelque chose d'incomplet et de sourd. Aussi ce qu'il ressentait en ce moment était-il pour lui absolument vague, indistinct et confus¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Voir A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, p. 14-15, et V. W. Turner, *Le Phénomène rituel*, PUF, 1990 [1969], p. 95-128 (chapitre « Liminarité et communitas »).

¹⁹⁶ Nous reprenons ici la structure tripartite du rite de passage tel que formalisé par A. Van Gennep, et qui distingue une phase de séparation, une phase de marge et une phase d'agrégation.

¹⁹⁷ Nous empruntons cette dénomination à V. W. Turner (voir *op. cit.*, p. 95).

¹⁹⁸ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 66.

À corps inachevé esprit inachevé, semble-t-il. Ce prolongement dans la sottise, le narrateur le justifiera davantage quelques chapitres plus loin :

Il est certain que l'esprit s'atrophie dans un corps manqué. Quasimodo sentait à peine se mouvoir aveuglément au-dedans de lui une âme faite à son image. Les impressions des objets subissaient une réfraction considérable avant d'arriver à sa pensée. Son cerveau était un milieu particulier : les idées qui le traversaient en sortaient toutes tordues. La réflexion qui provenait de cette réfraction était nécessairement divergente et déviée. De là mille illusions d'optique, mille aberrations de jugement, mille écarts où divaguait sa pensée, tantôt folle, tantôt idiote²⁰⁰.

Ce n'est pas (et M. Scarpa l'explique bien dans son article²⁰¹) au sens médical ou psychiatrique qu'il faut comprendre l'idiotie de Quasimodo, mais bien suivant une perspective anthropologique. Soit au sens de « sot », de « niais » ou de « bête ». La figure de l'idiot romanesque, construite à partir d'une posture culturelle, repose en effet sur l'expression d'un dérèglement chez le personnage, qui découlerait d'une incomplétude ou d'un manque quelconque. En d'autres mots, l'idiot est pensé « comme la conséquence d'une faille, d'un manquement dans la construction physique, psychologique et toujours sociale de l'individu²⁰² ». Et dans la mesure où ce dérèglement le place en dehors de la norme (c'est un personnage de la marge — et marginalisé), l'idiot est toujours ici un *non-initié* ou un *mal initié* — en regard, bien sûr, d'un processus initiatique de socialisation ou d'apprentissage (de sexe et d'état).

Rien d'étonnant alors à ce que Quasimodo soit aussi cloche que ses cloches. D'abord, nous l'avons dit, la créature est physiquement « incomplète et à peine ébauchée²⁰³ » (ce que le narrateur tient pour responsable de sa faiblesse d'esprit). Mais encore le bossu est-il un enfant trouvé (donc aux origines *manquantes*,

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

²⁰¹ L'approche ethnocritique de la figure de l'idiot en littérature constitue effectivement la pierre angulaire de son article « De Quasimodo à Marjolin le sot » (voir *op. cit.*). Partant de l'analyse parallèle de traits qui marquent la composition des personnages de Quasimodo et de Marjolin (dans *Le Ventre de Paris* de Zola) — naissance problématique, singularité physique, rapport conflictuel à la parole, marginalisation et ratage initiatique —, l'auteure propose ainsi un portrait anthropologique de l'idiot romanesque.

²⁰² Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot », *op. cit.*, p. 51.

²⁰³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 117.

puisqu'inconnues) reclus dans la cathédrale (vivant en marge de la société), un raté de la parole (aussitôt sourd, il ne parle plus ou, lorsqu'il le fait, s'exprime avec difficulté, tient des propos maladroits) pris dans l'entre-deux d'un processus initiatique d'apprentissage visiblement échoué. Tout compte fait, l'idiotie de Quasimodo est tributaire des inachèvements qui le caractérisent à différents degrés. Il s'ensuit qu'elle est, de même, indissociable de sa sauvagerie constitutive.

Inachèvement et carnavalesque

Si la question des inachèvements marquant le bossu nous intéresse autant, c'est que ceux-ci consolident la dimension carnavalesque du personnage. De fait, les traits qui rattachent Quasimodo à l'univers du carnaval ne se résument pas à sa tenue vestimentaire et au caractère antinomique, bâti sur une inversion symétrique, de sa monstruosité (sublime grotesque) et de sa condition singulière (âme pure dans un corps immonde, tragédie sous une comédie). La nature sauvage/ensauvagée du sonneur de cloches entre également dans la logique de l'ensauvagement en temps de carnaval : le retour à l'état de sauvagerie qu'autorise cette période calendaire s'observe tant, nous l'avons souligné déjà, dans les personnifications d'hommes sauvages que dans la libération des pulsions (notamment sexuelles), la licence collective, les excès alimentaires et autres débordements.

Mais par-delà ce rapprochement, c'est l'inachèvement morphologique de Quasimodo, son anomalie physique, qui fait surtout de lui un monstre digne des plus grandes fêtes carnavalesques. Le corps du bossu, dans son essence, n'est-il pas à l'image du corps grotesque tel qu'investi dans les carnivals traditionnels, particulièrement au Moyen Âge, ainsi que l'explique Bakhtine²⁰⁴ ? De ces incarnations du *bas matériel et corporel*, qui figurent, sous forme de masques et de

²⁰⁴ Voir M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.* Nous renvoyons aussi le lecteur aux pages qui traitent du grotesque carnavalesque dans la section consacrée au carnaval, au chapitre précédent.

costumes, dans les défilés de monstres, de créatures hybrides (mi-humaines mi-animales), de géants?

Nous avons vu effectivement que, dans sa conception du « réalisme grotesque » — issue de l'imagerie propre à la culture comique du Moyen Âge —, Bakhtine associe à la logique du rabaissement (illustrée, entre autres, dans le *bas matériel et corporel*) tout un système de valeurs reposant sur les idées de régénérescence, de fertilité, du cycle continu de la mort et de la vie, du perpétuel renouvellement des choses. Ce que reflètent les représentations du corps grotesque dans les manifestations populaires des carnivals traditionnels. Ce corps grotesque, dira Bakhtine, constitue l'expression d'un « phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir²⁰⁵ ». Délimité ainsi par des contours mouvants, présentant toutes sortes d'orifices ou de protubérances, il « est soit ouvert au monde extérieur [...] soit sort lui-même dans le monde²⁰⁶ ». Et relié toujours à des actes dénotant une grande fertilité et une virilité bien évidente, il suggère l'état d'accouplement, de grossesse ou d'accouchement.

Aussi ces considérations nous font-elles penser autrement les difformités corporelles de Quasimodo²⁰⁷. Reflet d'un inachèvement dans l'humanité, son corps est, à notre avis, porteur des valeurs positives véhiculées par les images grotesques de la culture carnavalesque selon Bakhtine. D'emblée la bosse du sonneur de cloches, que la description met tant en avant qu'en arrière — « entre les deux épaules une

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁷ D'autres chercheurs se sont intéressés à la question du carnaval bakhtinien, et précisément du grotesque carnavalesque, chez Hugo, mais d'une façon différente que celle envisagée ici, concentrée sur le personnage de Quasimodo. Ainsi A. Ubersfeld, qui, dans son article « Le Carnaval de "Cromwell" », examine « la coïncidence des thèses de Bakhtine avec celles de Hugo dans la *Préface* de *Cromwell*, coïncidence qui s'appuie sur l'identité des concepts (carnaval, grotesque) et qui donne à la théorie hugolienne sa cohérence : elle n'apparaît plus comme une réunion arbitraire de thèses opportunistes dont Hugo lui-même n'applique pas à la lettre les prescriptions, mais comme un tout organisé, ouvrant directement sur la pratique du théâtre » (*Romantisme*, n^{os} 1-2, *L'impossible unité?*, 1971, p. 82). Or, si A. Ubersfeld s'attache à la dramaturgie, nos réflexions portent plutôt sur la réappropriation hugolienne du carnaval traditionnel, et du grotesque carnavalesque tel que défini par Bakhtine, dans la matière romanesque.

bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant²⁰⁸ » —, apparaît telle une excroissance typique du corps grotesque et n'est pas sans rappeler une certaine forme de fertilité. En effet, alors que ce *contre-coup* ressemble, d'une part, à un ventre démesurément ballonné à la suite d'un excès d'absorption de nourriture, il revêt, d'autre part, l'aspect d'un bourgeonnement, d'un rejeton, offrant donc à voir deux corps en un, c'est-à-dire un corps en état de grossesse. Les scénarios de garçons enceints, dans les traditions carnavalesques de certaines régions d'Europe, jouaient d'ailleurs sur les deux plans : cette pratique, nous explique D. Fabre, récupérait « un thème que cette fête rend explicite, celui de la reproduction des hommes entre eux, par la simple ingestion de nourriture flatulente qui emplit le ventre et donne naissance à l'enfant de carnaval²⁰⁹ ». Somme toute, l'étrange incarnation masculine de la maternité chez Quasimodo, dans ce physique monstrueux où tout est ambivalence et mouvement, n'a, il va sans dire, rien d'apaisant :

Ceci dit, le lecteur ne devrait pas s'étonner de la nature *fertile* du bossu. Comme nous l'avons mentionné dans notre analyse du nain Habibrah, la « force génésique accrue et intensifiée²¹⁰ » est une des caractéristiques du demi-homme, de l'homme sauvage. Sorte d'effet compensatoire qui résulte de l'inachèvement corporel, concentré de sauvagerie qui habite la part restante, en quelque sorte, du corps. Cette particularité du personnage de Quasimodo s'observera, du reste, à un autre moment dans le roman. De fait, au chapitre des cloches (livre quatrième, chapitre III), le narrateur évoque on ne peut plus clairement, au cours d'un acte d'accouplement métaphorique, l'énergie virile du bossu lorsqu'il *monte* la grosse Marie, sa favorite²¹¹ :

²⁰⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 53.

²⁰⁹ Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, op. cit., p. 51.

²¹⁰ Françoise Héritier-Augé, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », op. cit., <<http://terrain.revues.org/3025>>, paragraphe 62.

²¹¹ Si le nom de Marie, donné au bourdon de la cathédrale, témoigne de la croyance folklorique en l'humanité des cloches, il rappelle surtout la figure biblique de la Sainte Vierge. Détail qui n'est pas anodin, et dont nous verrons ultérieurement la pertinence dans le roman.

Alors, suspendu sur l'abîme, lancé dans le balancement formidable de la cloche, il saisissait le monstre d'airain aux oreillettes, l'étreignait de ses deux genoux, l'éperonnait de ses deux talons, et redoublait de tout le choc et de tout le poids de son corps la furie de la volée. Cependant la tour vacillait; lui, criait et grinçait des dents, ses cheveux roux se hérissaient, sa poitrine faisait le bruit d'un soufflet de forge, son œil jetait des flammes, la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui, et alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre-Dame ni Quasimodo, c'était un rêve, un tourbillon, une tempête; le vertige à cheval sur le bruit; un esprit cramponné à une croupe volante; un étrange centaure moitié homme, moitié cloche; une espèce d'Alstophe horrible emporté sur un prodigieux hippogriffe de bronze vivant. [...] Il semblait qu'il s'échappât de lui [...] une émanation mystérieuse qui animait toutes les pierres de Notre-Dame et faisait palpiter les profondes entrailles de la vieille église. [...] la cathédrale semblait une créature docile et obéissante sous sa main; elle attendait sa volonté pour élever sa grosse voix; elle était possédée et remplie de Quasimodo comme d'un génie familier²¹².

Exprimant ainsi, au sein d'une logique carnavalesque (et plus précisément de la logique du corps grotesque carnavalesque), tant la virilité masculine que la fécondité féminine, Quasimodo est, en définitive, un puissant symbole de vie.

2.1.3.4 Un roi Carnaval

L'analyse de la dimension carnavalesque du sonneur de cloches nous a menée, jusqu'à maintenant, à nous pencher sur la construction même (en particulier la constitution physique) du personnage. Or, il est possible de développer davantage les liens qui, dans le roman, rattachent Quasimodo à l'univers du carnaval. Le parcours narratif du bossu, son évolution dans le récit, renvoie effectivement au parcours du roi Carnaval durant le cycle festif: d'abord intronisé collectivement dès l'entrée en carnaval, le roi est ensuite destitué le jour du Mardi gras — personnifié au moyen d'un pantin ou d'un mannequin de paille, il était jugé par un tribunal parodique et condamné à l'exécution publique —, de façon à mettre un terme à la période de folie.

²¹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 121-122.

Il existait, dans quelques localités en France, une tendance populaire à autonomiser le temps du carnaval²¹³ à partir de cette séquence intronisation/destitution, laquelle constitue un des invariants du scénario carnavalesque traditionnel. Un *rite de commencement* avait, en ce sens, pour fonction d'annoncer ou de réveiller Carnaval — généralement lors d'un défilé de masques qu'accompagnaient chants, musique et grand tapage. Et le *rite de terminaison*, soit la mise à mort symbolique de Carnaval, marquait la fin des célébrations et des abus auxquels celles-ci avaient donné lieu.

De l'intronisation à la destitution

Dans le roman de la cathédrale, le concours de grimaces pourrait être considéré comme une sorte de rite de commencement de la période carnavalesque. Car c'est bien là, en ce jour du 6 janvier qui a toutes les allures d'un jour de grand carnaval, que Quasimodo est élu pape des fous et acclamé en tant que roi des festivités. Aussi y aura-t-il un schème narratif qui, partant de cet épisode, mènera à un rite de terminaison. Comme le veut la tradition, notre roi bossu sera *détrôné*, destitué et symboliquement exécuté. Cette chute se produit, de fait, au lendemain de la fête, alors que Quasimodo subit un procès pour tentative d'enlèvement de la Esmeralda et est condamné au châtiment public. À l'instar de l'épisode initial d'intronisation, celui de la destitution montre comment la collectivité joue un rôle important dans le destin (individuel) de Quasimodo — donne romanesque qui confirme les affinités du bossu avec la logique de l'oralité (reposant, rappelons-nous, sur des pratiques *a priori* collectives, ou qui rassemblent une communauté, un groupe social).

Carnaval oblige, l'atmosphère qui règne dans la salle d'audience, dès le matin du procès, tient résolument du spectacle, voire de la représentation théâtrale :

[...] quelques dizaines de bourgeois et de bourgeoises entassés et foulés dans un coin obscur de l'auditoire d'Embas du Châtelet, entre une forte barrière de chêne et le mur, assistaient avec béatitude au spectacle varié et réjouissant de la justice

²¹³ Sur cette question, voir A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III, op. cit.*, p. 878-879.

civile et criminelle rendue par maître Florian Barbedienne, auditeur au Châtelet, lieutenant de Monsieur le prévôt, un peu pêle-mêle, et tout à fait au hasard²¹⁴.

De même que lors du concours de grimaces, le peuple, placé en face de l'auditeur Florian, est ici le principal spectateur de la scène. Le récit de ce procès s'inscrit, du reste, dans le genre parodique, tel qu'étaient vécus jadis les tribunaux carnavalesques.

Van Gennep nous explique en effet que

[l]a mise en jugement et le procès du mannequin appartiennent visiblement à la riche série des *parodies* qui sont caractéristiques des périodes de licence, c'est-à-dire de suspension temporaire des règles de vie collective normales. [...] on imite en les tournant au grotesque les allures solennelles des magistrats et de la justice. On profite de cette période de licence traditionnelle pour se moquer de la contrainte que la collectivité subit en temps normal de la part de l'État et du Gouvernement [...]²¹⁵.

Le texte abonde en ce sens, comportant maintes remarques satiriques à l'égard des juges et des magistrats — propos émis tant par le narrateur que par les personnages. Ainsi cette description que fait le jeune Jehan Frollo de maître Florian, et qui évoque l'image d'un Gargantua pillant un banquet carnavalesque, jouissant de l'abondance de nourriture en cette fête du ventre :

Oh! le vieux museau de juge, sourd et imbécile! Oh! Florian le lourdaud! Oh! Barbedienne le butor! le voilà à table! il mange du plaideur, il mange du procès, il mange, il mâche, il se gave, il s'emplit. Amendes, épaves, taxes, frais, loyaux coûts, salaires, dommages et intérêts, gehenne, prison et geôle et ceps avec dépens, lui sont camichons de Noël et massepains de la Saint-Jean! Regarde-le, le porc²¹⁶!

Quoi de mieux alors, pour compléter le portrait, que Quasimodo comme plat de résistance du banquet? Mené devant le juge, notre sonneur de cloches est effectivement « sanglé, cerclé, ficelé, garrotté²¹⁷ » comme un sanglier.

Ces références au porc et au sanglier ne sont pas sans intérêt en regard de la logique carnavalesque que véhiculent le récit et le personnage du bossu.

²¹⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 147.

²¹⁵ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Tome premier, III, op. cit., p. 981-982.

²¹⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 148.

²¹⁷ *Idem*.

L'importance du cochon dans les carnivals traditionnels est bien connue²¹⁸. En fait le cochon, viande grasse par excellence, est l'animal emblématique du carnaval. Dans la vie des campagnes, le long cycle de l'engraissement du porc à la Tue-Cochon — laquelle avait lieu vers la fin de janvier, soit lors des prémices de la période du carnaval — était « avec la moisson et les vendanges l'un des temps forts de l'année rurale²¹⁹ », dira M. Pastoreau. Ayant son calendrier propre, l'abattage du cochon, dont on répartissait les parts entre les membres de la communauté, repose sur de nombreux préparatifs et des opérations hautement codifiées, fixées par des règles, ritualisées. Aussi le sacrifice proprement dit de l'animal était-il suivi d'une fête, la Saint-Cochon, qui rassemblait parents et voisins et revêtait tous les attributs d'un grand carnaval. Lieu privilégié de cohésion sociale,

la fête du cochon est une fête de l'abondance, axée sur la nourriture : on fait ripaille, on distribue de la viande aux parents, aux amis, aux voisins, au seigneur, au curé ou à l'instituteur. Le repas qui suit l'abattage et la découpe est réservé à ceux qui ont participé au sacrifice. C'est le plus carné de l'année : il se compose uniquement de viandes. Puis un autre repas, plus plantureux encore, réunit la famille et les nombreux invités. Il a lieu le soir, se prolonge fort avant dans la nuit et s'accompagne de réjouissances et d'excès de toutes sortes. Car la Saint-Cochon est aussi une fête de la transgression : on s'adonne à un grand nombre de jeux, danses, farces et déguisements; on s'accroche la queue du cochon aux vêtements; on se badigeonne de sang; on se fait des tours et des niches, on chante, on dit des « cochonneries »²²⁰.

Ces explications nous font mieux comprendre pourquoi Quasimodo, personnage des plus carnavalesques, est comparé à un sanglier, c'est-à-dire un cochon sauvage — alors que le cochon des campagnes était domestiqué, engraisé et élevé au sein du giron familial, avant d'être tué.

D'emblée l'analogie est cohérente avec la nature sauvage/ensauvagée du bossu, et le fait que, rappelons-nous, c'est seulement aux yeux de l'archidiacre Frollo qu'il

²¹⁸ Voir à ce sujet D. Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, op. cit., p. 45-46; M. Pastoreau, *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2009, p. 63-65; Cl. Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 359-364.

²¹⁹ Michel Pastoreau, *Le Cochon*, op. cit., p. 61.

²²⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

paraît tel un animal domestique — non dans la perception collective. Cet épisode du roman met donc encore en jeu la question du partage domestication/sauvagerie, en renchérissant sur le caractère sauvage de Quasimodo. Mais plus que tout, ainsi cochonnisé²²¹, celui qui aura 20 ans à la Saint-Martin (détail qui ne manque pas de sel²²²) n'est pas, lors du procès et du châtement public, que destitué comme un roi Carnaval; il subit également le sort du cochon que l'on sacrifie pour le bien (l'économie alimentaire) de la communauté villageoise. L'un et l'autre rite ici se superposent.

Revenons au procès et à ses propriétés parodiques. Outre qu'il prend l'aspect d'un banquet gargantuesque, ce procès est, conformément à la tradition carnavalesque, faux, perdu d'avance, dans la mesure où Quasimodo est interrogé par un juge qui est, comme lui, sourd. Situation plutôt imprévue et loufoque, où réside, selon nous, tout le comique de la scène. Une parodie de la justice se dégage à coup sûr de ce *dialogue de sourds* qui, au lieu d'apporter des réponses, ne fait que créer une plus grande confusion quant à la raison du procès. Le tout se déroule aux dépens du pauvre bossu, qui devra payer plus cher sa faute. Car le rire de la foule, résultant précisément du burlesque de ce spectacle où les réponses ne coïncident pas avec les questions, ne fait qu'attiser l'humeur du juge. Le procès ne s'appuie *in fine* sur aucun fait établi à bon droit. Malgré cela, Quasimodo, l'idiot de circonstance, sera condamné à une heure de flagellation publique et une heure de pilori sur la place de Grève, en plus d'avoir à payer une amende.

L'épisode du châtement au pilori est par ailleurs tout aussi digne d'un carnaval que celui du procès parodique. En effet, le pilori — monument de pierre brute sur

²²¹ Pour d'autres exemples de cochonnisation en littérature, voir V. Cnockaert, « "Faire le Prussien". Lecture ethnocritique de *Saint-Antoine* de Maupassant », *Pratiques* N° 151-152, *Anthropologies de la littérature*, décembre 2011, p. 155-168; M. Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *op. cit.*, p. 36-49; M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris d'Émile Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

²²² Portons à l'attention du lecteur que la fête de la Saint-Martin (11 novembre) est une fête de table qui célébrait la fin des travaux agricoles et se démarquait par un copieux menu composé de plats essentiellement à base d'oies grasses et de cochon. Voir notamment N. Cretin, *Fête des Fous, Saint-Jean et Belles de mai. Une histoire du calendrier*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 202-209.

lequel repose une « roue horizontale en bois de chêne plein²²³ » — est en soi un outil de justice carnavalesque :

On liait le patient sur cette roue, à genoux et les bras derrière le dos. Une tige en charpente, que mettait en mouvement un cabestan caché dans l'intérieur du petit édifice, imprimait une rotation à la roue, toujours maintenue dans le plan horizontal, et présentait de cette façon la face du condamné successivement à tous les points de la place. C'est ce qu'on appelait *tourner* un criminel²²⁴.

Quoi de plus carnavalesque que ce mouvement circulaire qui permet de montrer tour à tour le visage et le dos, le devant et le derrière, du condamné? Comme nous l'avons vu déjà, l'action de retournement est à la base même du principe d'inversion, des envers et des contraires, qui sous-tend maintes pratiques dans les carnivals traditionnels.

Par-delà le mouvement du pilori, où le corps fait la roue sur un plan horizontal, la logique carnavalesque de cette scène se manifeste également dans le revirement de situation qui s'y opère par rapport aux événements de la veille. Le narrateur souligne bien cette inversion en observant avec justesse l'aspect théâtral de ce qui se joue sur le pilori :

On avait reconnu Quasimodo. C'était lui en effet. Le retour était étrange. Pilorié sur cette même place où la veille il avait été salué, acclamé et conclamé pape et prince des fous, en cortège du duc d'Égypte, du roi de Thunes et de l'empereur de Galilée. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'y avait pas un esprit dans la foule, pas même lui, tour à tour le triomphant et le patient, qui dégageât nettement ce rapprochement dans sa pensée. Gringoire et sa philosophie manquaient à ce spectacle²²⁵.

À l'évidence, le lecteur assiste à un revirement typique de la destitution du roi Carnaval, dans un mouvement de permutation qui, à l'opposé de la rotation latérale du corps de Quasimodo sur le pilori, s'effectue de haut en bas. D'abord élu pape des fous (*haut*), le bossu est soudainement devenu le contrevenant, l'accusé, le persécuté (*bas*). Dans la séquence du procès, de la condamnation et du châtiment public, le rite du détronement s'observe, du reste, plus tangiblement dans les coups de lanière

²²³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 167.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ *Idem*.

infligés au bossu lors de la flagellation, dans les insultes qui lui sont proférées, et jusqu'au « pagne jaune taillé en chasuble²²⁶ » que l'on jette sur ses épaules — tous ces gestes étant, nous explique Bakhtine, des moyens de destitution :

Si l'on avait commencé par donner au bouffon les parures du roi, à présent que son règne est terminé, *on le déguise, on le « travestit »* en lui faisant enfiler l'habit du bouffon. Les coups et injures sont l'équivalent parfait de ce déguisement, de ce changement d'habits, de cette métamorphose. Les injures mettent à nu l'autre visage de l'injurié, sa véritable face; les injures le dépouillent de ses parures et de son masque : les injures et les coups *détrônent* le souverain²²⁷.

Au fil de son parcours narratif, Quasimodo subira donc le sort du roi Carnaval. Et comme dans tout carnaval, l'épisode entier de la destitution (du procès au châtement public) révélera les mécanismes inhérents au phénomène du bouc émissaire.

Du bouc émissaire à la figure christique : le sacrifice

De fait, nous avons vu déjà que le roi détrôné joue le rôle de bouc émissaire, alors que sa mise à mort sacrificielle, le jour du Mardi gras, est réparatrice des torts de la société en fête — de son exaltation, de ses débordements, parfois même « de tous les péchés de la collectivité et de tous les malheurs qui s'abattent sur elle²²⁸ ». Condamné collectivement et en grande pompe, Carnaval, jeté dans le bûcher d'adieu, est purifié par les flammes. Ainsi, le bûcher carnavalesque est un incendie purificateur qui, en délivrant la société de ses vices, permet de rénover le monde. Cette logique du bouc émissaire, nous la retrouvons d'ailleurs, mais exprimée autrement, dans le rite du sacrifice du cochon que nous avons évoqué plus tôt. La tuée du porc dans les campagnes s'inscrivait effectivement dans un processus rituel de familiarisation/ensauvagement dont elle scellait l'issue : durant la phase d'engraissement, nous rappelle M. Scarpa,

²²⁶ *Ibid.*, p. 169.

²²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 199.

²²⁸ Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX^e siècle : 1800-1914*, Paris, Hachette, coll. « Littérature & sciences humaines », 1978, p. 105.

la bête était élevée comme un enfant de la famille souvent, nommée et anthropomorphisée, jusqu'au jour du sacrifice où elle devenait soudain responsable d'une série de méfaits qui justifiaient sa mise à mort²²⁹.

En d'autres mots, pendant la période du gavage, tel que le précise V. Cnockaert, le cochon perd « son statut d'animal dangereux. Sa violence lui sera restituée lorsque viendra le temps de le tuer, de telle sorte qu'aux yeux de ceux qui l'ont élevé et gâté, le crime soit légitime et facilité²³⁰ ».

Aussi le phénomène du bouc émissaire suppose-t-il un mécanisme bien structuré qui en fait non seulement une des composantes essentielles du carnaval traditionnel, mais encore une expérience complexe spécifique. Dans son ouvrage *Le Bouc émissaire*, R. Girard expliquera en ce sens :

Tout le monde entend parfaitement cette expression; personne n'hésite sur le sens qu'il faut lui donner. Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation²³¹.

De façon générale, la victime est en effet condamnée d'avance et se défend en vain. Cible d'une polarisation, elle sert d'exutoire à l'angoisse ou au ressentiment de ses persécuteurs. Et la *finalité collective* repose sur la recherche d'un effet réparateur : la collectivité projette sur le bouc émissaire tous les soupçons et tensions qu'elle véhicule dans le but ultime d'être « vidée de ces poisons. Il faut qu'elle se sente libérée, réconciliée avec elle-même²³² ». Un ordre a été perturbé, et il faut absolument le restaurer : c'est là qu'intervient le bouc émissaire, en assurant cette fonction essentiellement cathartique.

²²⁹ Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *op. cit.*, p. 45-46.

²³⁰ Véronique Cnockaert, « "Faire le Prussien" », *op. cit.*, p. 160. L'auteure, à l'instar de M. Scarpa, appuie ses propos sur les études de Cl. Fabre-Vassas (*op. cit.*) et de Y. Verdier, laquelle dira : « [...] on s'attache à lui et on a mal au cœur le jour où il faut le tuer. Aussi, un beau matin, on décide que l'animal est devenu "méchant", comme pour alléger le crime. » (*Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979, p. 25.)

²³¹ René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1982, p. 62.

²³² *Ibid.*, p. 65. Sur ce sujet, voir également Bernard Lempert, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », octobre 2000.

N'est-ce pas ce que mettent en jeu les chapitres du roman consacrés au *détronement* de Quasimodo dans son rôle de roi Carnaval? Divertissement auquel assiste une grande partie du populaire parisien « dans l'espoir d'une petite exécution²³³ », le châtement public devient rapidement un purgatoire collectif, où chaque spectateur trouve manifestement son compte à voir Quasimodo ainsi flagellé et exposé à la vue de tous, animal ligoté et torturé. Au reste, l'effet réparateur de cette punition est bien exprimé dans l'attitude de la foule. Les rires et acclamations que celle-ci adresse à Quasimodo, dès son arrivée au pilori, se transforment en cris de haine, chacun profitant de la soudaine impuissance du bossu pour conjurer la peur qu'il inspire et se libérer des rancunes gardées contre lui :

Nous avons déjà fait voir que Quasimodo était généralement haï, pour plus d'une bonne raison, il est vrai. Il y avait à peine un spectateur dans cette foule qui n'eût ou ne crût avoir sujet de se plaindre du mauvais bossu de Notre-Dame. La joie avait été universelle de le voir paraître au pilori; et la rude exécution qu'il venait de subir et la piteuse posture où elle l'avait laissé, loin d'attendrir la populace, avaient rendu sa haine plus méchante en l'armant d'une pointe de gaieté. Aussi, une fois la *vindicta publique* satisfaite, comme jargonnent encore aujourd'hui les bonnets carrés, ce fut le tour de mille vengeances particulières. Ici comme dans la grand'salle, les femmes surtout éclataient. Toutes lui gardaient quelque rancune, les unes de sa malice, les autres de sa laideur²³⁴.

À la lecture de ces lignes, il est clair pour le lecteur que Quasimodo passe du statut de simple condamné à celui de bouc émissaire de la communauté, devenant la cible d'une polarisation collective. Il doit, semble-t-il, expier sa faute d'avoir été élu pape le jour d'avant, apporter réparation à la population pour avoir goûté aux joies d'un pouvoir souverain.

De là, d'autres particularités de cet épisode de la destitution attirent notre regard. Car non seulement le sonneur de cloches y joue le rôle de Carnaval déchu au terme d'un faux procès qui constitue véritablement une parodie de la justice, mais encore les scènes narratives se déroulent-elles sur fond de références christiques. Ce dont ne devrait pas s'étonner le lecteur : Jésus n'était-il pas lui-même, suivant le récit

²³³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 152.

²³⁴ *Ibid.*, p. 169.

de la Passion, un bouc émissaire²³⁵? Tel un roi de carnaval, victime d'un procès inique où il est *sacré* roi des Juifs, Jésus est livré par Pilate au jugement de la communauté, dont il polarise les sentiments de haine, d'angoisse, d'animosité²³⁶. De la persécution à la crucifixion, Jésus est un exutoire pour les tensions de la collectivité, et sa mort (son supplice) est voulue comme réparatrice de l'ordre perturbé. Jésus meurt ultimement pour le salut de l'homme devant Dieu : il est l'agneau sacrifié au nom de tous les humains. Bouc émissaire et agneau de Dieu ici s'équivalent, celui-ci étant une variation à connotation positive de celui-là.

Le procès parodique du bossu n'est effectivement pas sans rappeler celui de Jésus devant les chefs du Conseil supérieur, qui, cherchant une accusation à porter contre le prophète et n'ayant en main que des témoignages contradictoires, trouvent un moyen de le faire se compromettre lui-même sur la question divine. Ainsi, lorsque Jésus admet être le fils de Dieu, il s'expose à l'adversité de ses accusateurs. On lui crache dessus, on le frappe de coups de poing, on le gifle au visage. Mené devant Pilate, Jésus est ligoté et interrogé :

Jésus comparut devant le gouverneur qui l'interrogea : « Es-tu le roi des Juifs? »
Jésus répondit : « Tu le dis. » Ensuite, lorsque les chefs des prêtres et les anciens l'accusèrent, il ne répondit rien. Pilate lui dit alors : « N'entends-tu pas toutes les

²³⁵ Dans son étude, R. Girard se penche longuement sur cette question des évangiles comme étant révélatrices des mécanismes inhérents au phénomène du bouc émissaire. De même, A. Van Gennep fait allusion à quelques textes de la Bible auxquels l'idée du roi Carnaval/bouc émissaire aurait pu être empruntée au Moyen Âge (voir *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III, op. cit.*, p. 994). Mais retenons surtout ce que dit D. Fabre dans la lecture qu'il fait de l'essai de F. C. Rang, alors qu'il s'interroge sur les raisons pour lesquelles celui-ci élude le sujet : « Jésus, prophète et thaumaturge, désigné par des soldats romains comme dérisoire roi des Juifs, voilà qui confondait la Passion et la fête carnavalesque, au sens de Rang, ou suggérerait pour le moins une double lecture de l'événement. [...] Rang la contourne prudemment et, ce faisant, esquivé l'un des grands problèmes du calendrier chrétien. En sa période hivernale, celui-ci est borné par deux moments où la dérision entre dans l'église (*risus natalis* et *risus pascalis*), et puis, surtout, la Passion christique est soigneusement séparée d'une passion parallèle, celle du roi Carnaval, qui précède ou entoure le Carême. » (Daniel Fabre, « Le rire des commencements », dans F. C. Rang, *Psychologie historique du carnaval*, traduit de l'allemand et annoté par F. Rey, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Essais », 1990, p. 91-92.)

²³⁶ Les explications fournies quant au récit de la Passion christique s'appuient sur les évangiles selon Marc, Matthieu, Luc et Jean.

accusations qu'ils portent contre toi? » Mais Jésus ne lui répondit sur aucun point, de sorte que le gouverneur était profondément étonné²³⁷.

L'interrogatoire de Quasimodo, où il est sans paroles devant le juge Florian, qu'il n'entend et ne comprend pas, évoque à nos yeux cette attitude silencieuse de Jésus. Par ailleurs, dans la mesure où il est choisi par le peuple pour être sacrifié contre la libération de Barabbas, la mise à mort de Jésus résulte davantage de l'agitation populaire que d'une véritable faute ou d'un réel crime commis. Pour contenter la foule, Pilate condamne Jésus à la flagellation publique et à la crucifixion. Aussitôt, dans le palais, les soldats se moquent de lui, l'humilient et l'acclament roi des Juifs, jetant sur ses épaules un manteau rouge et fixant sur sa tête une couronne d'épines. Ces éléments, mis à part la crucifixion (qui, ici, prend la forme d'une exécution symbolique²³⁸), nous pouvons les entrevoir dans le récit du châtiment du bossu. Et de la même façon que Jésus, juste avant de mourir sur la croix, sachant qu'enfin la prophétie est accomplie et demandant à boire, se fait offrir par les soldats une éponge trempée dans le vinaigre, Quasimodo, attaché au pilori depuis plus d'une heure et réclamant à boire comme une bête affamée, se fait jeter à « la face une éponge traînée dans le ruisseau²³⁹ ». En somme, à travers son personnage carnavalesque, Hugo se trouve à mettre de l'avant une image bien de son temps, qui a été exploitée par plusieurs auteurs dans la première moitié du XIX^e siècle, soit le mythe du Christ romantique²⁴⁰.

Aussi, ne pourrions-nous pas dire de cette *exécution* publique du sonneur de cloches qu'elle était présagée dès les premiers chapitres du roman? Plus précisément lors de l'épisode initial du concours de grimaces? En passant sa vilaine tête dans

²³⁷ Alliance biblique universelle, *La Bible Ancien et Nouveau Testament : avec les Livres Deutérocanoniques. Traduite de l'hébreu et du grec en français courant*, Toronto, Société biblique canadienne, 1987, Matthieu 27, 11-14.

²³⁸ Nous verrons ultérieurement que la crucifixion, dans le roman, sera plutôt vécue, de façon métaphorique certes, par la Esmeralda.

²³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 171.

²⁴⁰ Nous reviendrons ultérieurement, dans la dernière partie de notre thèse, sur la pertinence de cette textualisation hugolienne de la figure christique par rapport à la symbolique de la carnavalisation dans le roman.

l'ouverture de la rosace, au-dessus de la porte de la chapelle, Quasimodo met certes un terme au défilé de masques, exhibant une grimace dont le grotesque n'a d'égal que la sublimité, et qui lui vaudra le titre, noble et éphémère, de pape des fous pour la journée. Mais ce n'est pas tout. Cette singulière posture nous laisse voir également que la tête du grimacier : une tête seule, soudainement *coupée* du corps, une face qui se tord. Une grimace qui, en ce sens, ressemble au visage crispé d'un guillotiné. L'intérêt de cette corrélation grimace grotesque/tête guillotinée ne tient pas qu'au lien qu'elle rappelle entre les masques, le rire et la mort dans tout système carnavalesque traditionnel — notamment dans les rites mettant en scène le retour des morts à la fin de l'hiver. En effet, dans la mesure où on peut l'interpréter telle une variation carnavalesque du spectacle de la guillotine²⁴¹, le concours de grimaces s'avère *in fine* être une préfiguration du sacrifice que le bossu devra vivre ultérieurement dans le roman. C'est dire que cette mort symbolique sur le pilori, célébrée publiquement par la collectivité, relevait du destin de Quasimodo. Destin romanesque qui, à l'évidence, reproduit en s'y conformant la tradition rattachée au roi de carnaval.

Le grand bûcher

Si la réappropriation hugolienne de la séquence intronisation/destitution du roi Carnaval se conforme schématiquement à la tradition, force est d'admettre que, sur certains points, elle y déroge aussi. Car tandis que le pantin de carnaval est, le plus souvent, mis à mort par le feu — jeté dans le bûcher du Mardi gras —, l'exécution symbolique de Quasimodo aura lieu lors du châtiment public en place de Grève. Or, il y aura bien, dans le roman, un grand bûcher : l'incendie de Notre-Dame. Et notre roi bossu y jouera un rôle de premier plan.

Comme *Han d'Islande*, comme *Bug-Jargal*, *Notre-Dame de Paris* se dénoue effectivement sur un épisode de soulèvement populaire auquel prend part, à sa façon, le personnage monstrueux. Et ici encore, l'émeute est marquée du sceau de la

²⁴¹ Cette filiation entre carnaval et spectacle de la guillotine, nous la retrouverons plus tard lors de l'analyse de la carnavalisation du personnage du condamné dans *Le Dernier Jour*.

révolution²⁴² et du carnavalesque. Non seulement parce que l'incendie de la cathédrale qui survient alors nous fait penser au bûcher traditionnel du Mardi gras, mais aussi parce que la révolte prend une tournure inattendue, donne lieu à un revirement de situation insolite.

L'origine de cette émeute, rappelons-nous, provient de la décision de la cour du parlement d'outrepasser le droit d'asile que confère l'espace sacré de Notre-Dame, afin d'y ravir la Esmeralda et de procéder à son exécution. Prisonnier de sa passion, l'archidiacre Frollo se confie aussitôt à Gringoire et en fait son complice pour sauver la bohémienne. Aussi Gringoire lui-même songera-t-il au soulèvement des truands de la Cour des Miracles pour soustraire la Esmeralda à une mort imminente :

Oui, reprit Gringoire se parlant à lui-même et touchant son nez avec son index en signe de méditation, — c'est cela! — Les truands sont de braves fils. — La tribu d'Égypte l'aime. — Ils se lèveront au premier mot. — Rien de plus facile. — Un coup de main. — À la faveur du désordre, on l'enlèvera aisément. — Dès demain soir... — Ils ne demanderont pas mieux²⁴³.

L'assaut de la cathédrale est donc d'abord une idée du poète philosophe, qui agit en tant que messenger, porteur du germe révolutionnaire, alors que les troupes de la truanderie passeront à l'action. Une véritable sédition populaire se prépare sans tarder dans le cabaret de la Cour des Miracles, tel qu'en témoigne cet appel à la révolte lancé par le jeune Jehan Frollo :

Nous sommes des vaillants. Assiéger l'église, enfoncer les portes, en tirer la belle fille, la sauver des juges, la sauver des prêtres, démanteler le cloître, brûler l'évêque dans l'évêché, nous ferons cela en moins de temps qu'il n'en faut à un

²⁴² Il y a d'ailleurs un lien à faire entre cet épisode de l'assaut de la cathédrale et les protestations populaires qui ont secoué la France en juillet 1830, consécutivement à la promulgation (le 25 juillet) des ordonnances ultraroyalistes de Charles X. En effet, c'est « le 25 juillet que Hugo écrit les premières lignes de son roman, comme on, entre au bain, au moment précis où Mme Hugo va accoucher d'une autre Adèle, et les ordonnances de Charles X des Trois Glorieuses », dira J. Seebacher (*op. cit.*, p. 1054). À la suite de l'étude des corrections et des paginations du manuscrit à l'origine de l'œuvre, le critique a conclu que le canevas avait été remanié, retouché après cette révolution : « *Notre-Dame de Paris*, non seulement écrit, mais récrit et redressé sur le coup de la révolution de Juillet » (*Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 205). Nous croyons que cette analogie est du reste indissociable de l'atmosphère carnavalesque qui se déploie en arrière-plan de tout l'épisode.

²⁴³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 276.

bourgmestre pour manger une cuillerée de soupe. Notre cause est juste, nous pillerons Notre-Dame, et tout sera dit. Nous pendrons Quasimodo²⁴⁴.

Dans cette lutte contre l'autorité religieuse et judiciaire, la liberté guide le peuple — liberté ici incarnée par la Esmeralda. Dès minuit, l'armée des truands s'organise, traverse Paris et assiège Notre-Dame.

Or, avant même que n'arrivent sur place les soldats du roi, l'assaut de la cathédrale se déroule au gré d'une confusion tout à fait carnavalesque qui le mènera droit à l'échec. Par méprise, Quasimodo s'oppose de fait aux truands et défend la cathédrale, voulant ainsi protéger sa matrone, son antre maternel, tout comme sa bien-aimée, la Esmeralda. Pendant que la truanderie n'aspire qu'à libérer la bohémienne, le maladroit ami croit à tort que le complot s'est plutôt noué contre elle : « Il songeait qu'il se tramait peut-être quelque complot contre la malheureuse réfugiée. Il se figurait qu'il y avait une haine populaire sur elle comme il y en avait une sur lui²⁴⁵ ». Autrement dit, Quasimodo fait obstacle sans le savoir à la libération de la Esmeralda.

Suivant ce revirement de situation on ne peut plus carnavalesque, Quasimodo réussit à affaiblir considérablement l'armée des truands et sera le principal responsable de l'échec du soulèvement populaire. Ne ménageant aucun effort pour tenter de repousser l'*ennemi*, il projette d'énormes madriers du haut des tours, et finalement met lui-même le feu à la cathédrale pour déverser sur les truands des jets de plomb fondu. Notre-Dame devient alors l'immense bûcher d'un carnaval révolutionnaire :

Tous les yeux s'étaient levés vers le haut de l'église. Ce qu'ils voyaient était extraordinaire. Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moment un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braise, deux gouttières en gueules de monstres vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade intérieure. [...] Au-dessus de la flamme, les énormes tours, de chacune desquelles on voyait deux faces crues et tranchées, l'une toute noire, l'autre toute rouge, semblaient plus grandes

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 280.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 284.

encore dans toute l'immensité de l'ombre qu'elles projetaient jusque dans le ciel. Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. [...] Et parmi ces monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre par cette flamme, par ce bruit, il y en avait un qui marchait et qu'on voyait de temps en temps passer sur le front ardent du bûcher comme une chauve-souris devant une chandelle²⁴⁶.

Nous l'avons dit précédemment, le bûcher d'adieu du carnaval se veut un incendie purificateur symbole d'une volonté de régénération du monde : il permet à la collectivité qui y jette le roi bouc émissaire de se délivrer de ses vices et de ses récents abus. Dans l'épisode qui nous occupe ici, le bûcher carnavalesque (qui d'ailleurs ne causera pas la mort de notre roi bossu²⁴⁷) met plutôt un terme à la lutte populaire contre le pouvoir despotique et au rêve utopique d'une société de liberté victorieuse. L'assaut de la cathédrale se termine dans un bain de sang, et l'armée des truands, déjà minée par la résistance acharnée du sonneur de cloches, sera enfin battue par les troupes du roi :

Enfin les truands cédèrent. La lassitude, le défaut de bonnes armes, l'effroi de cette surprise, la mousqueterie des fenêtres, le brave choc des gens du roi, tout les abattit. Ils forcèrent la ligne des assaillants, et se mirent à fuir dans toutes les directions, laissant dans le Parvis un encombrement de morts²⁴⁸.

Outre que la révolte est un échec, il n'y aura pas, consécutivement à cet épisode, de retour à l'ordre dans le roman. En effet, la débâcle de la truanderie n'entraînera dans son sillage qu'une succession d'événements tragiques : l'exécution de la Esmeralda, la chute (tant physique que spirituelle) de l'archidiacre Frollo, la mort subite de la recluse de la Tour-Roland, la mort volontaire de Quasimodo... et le mariage du capitaine Phœbus²⁴⁹. Au-delà d'une révolution qui finalement n'en était pas une, au-delà d'un grand bûcher qui, par imbroglio carnavalesque, provoque le

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 290.

²⁴⁷ À la différence de l'incendie allumé par le monstre de Klipstadur dans *Han d'Islande*. Mais n'oublions pas que l'exécution symbolique de Quasimodo, au sein de la collectivité, avait déjà eu lieu.

²⁴⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 315.

²⁴⁹ Le narrateur dira effectivement, à l'avant-dernier chapitre du roman : « Phœbus de Châteaupers aussi fit une fin tragique, il se maria. » (*Ibid.*, p. 341.)

désenchantement d'une collectivité porteuse d'espoir, le carnaval continue de régner, semble-t-il²⁵⁰.

2.1.3.5 La transgression carnavalesque

Ici comme dans les romans précédents, il est aisé de voir que la question du carnavalesque chez le personnage monstrueux est étroitement rattachée à celle de la marginalité. Les diverses considérations que nous avons dégagées au cours de la présente analyse ont notamment montré que la marginalité de Quasimodo découlait, tout en y contribuant, de son état ensauvagé : confiné à la réclusion dans la cathédrale, isolé de la société quoique vivant au cœur de la Cité, le sonneur de cloches est captif de la marge sauvage en raison principalement des inachèvements, manques et ratages qui le caractérisent. Ce que consolident son statut de personnage liminaire (c'est une créature de l'entre-deux à différents niveaux) et son idiotie constitutive.

Fait important, le bossu est aussi un personnage qui se pose dans un rapport de transgression en regard de l'institution religieuse dans le roman. Déjà par sa condition

²⁵⁰ Dans le même ordre d'idée, la révolution de Juillet sera, malgré l'apparente victoire du peuple, une révolution manquée. Rappelons au lecteur comment le renversement du régime de Charles X avait gonflé les espérances du peuple, qui voyait dans cette lutte l'effet de son pouvoir. Or, ce pouvoir lui sera usurpé par la bourgeoisie, qui y verra, de son côté, l'occasion de mettre de l'avant ses intérêts, faisant de ce combat populaire un triomphe pour l'opposition libérale. C'est ainsi que, s'attribuant le mérite d'une bataille qu'elle n'a pas menée, l'opposition fait accéder au pouvoir le duc d'Orléans, lieutenant-général du royaume, sacré Louis-Philippe 1^{er} le 9 août au Palais-Bourbon. Cette nomination s'effectuera finalement bien au détriment du peuple de Paris, dont elle n'améliorera pas le sort : ses conditions de vie resteront inchangées, les problèmes sociaux persisteront et même, dans certains cas, s'aggraveront — misère ouvrière, chômage, pauvreté. En agissant de la sorte, la bourgeoisie ruine les espoirs des combattants en une émancipation de la classe laborieuse. « Espérance déçue, dira en ce sens G. Gusdorf, car le nouveau roi retombera dans l'ornière du conservatisme bourgeois » (*Le romantisme I. Le savoir romantique*, Paris, Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1993, p. 55). Louis-Philippe 1^{er} répétera effectivement les manœuvres de son prédécesseur. Juillet 1830 n'aura donc apporté aucun changement dans la société, aucune amélioration dans la situation du peuple. Pour celui-ci, l'accession au pouvoir de Louis-Philippe marquera les débuts d'un temps dominé par les ruines et la désillusion. Serait-il, dès lors, légitime de croire que l'échec du soulèvement des truands, chez Hugo, se veut l'écho du désenchantement qui a succédé à la révolution de Juillet? Nous le pensons.

d'enfant trouvé. Van Gennep nous explique de fait, au sujet du baptême des bâtards et enfants trouvés, que

partout en France, non seulement ils n'entrent pas à l'église par la grande porte, seulement par la petite, ou même ne restent que dans la sacristie; mais de plus, pour eux, quel que soit leur sexe, on ne doit pas sonner les cloches. De cette manière, leur baptême, sinon leur naissance, passe inaperçu; l'enfant n'est pas chrétiennement « socialisé » et reste en marge [...]²⁵¹.

Mais la transgression des lois religieuses ne tient pas qu'à cela. Elle résulte également (et pour beaucoup) de la monstruosité de Quasimodo. Ne dit-on pas de lui qu'il serait le fruit d'une union entre une bohémienne et le diable? Qu'il jette des sorts et va au sabbat? La monstruosité n'est-elle pas, dans la pensée chrétienne, d'emblée perçue comme une punition divine? Pour ces raisons, les femmes se cachent le visage lorsque le bossu, venant d'être élu pape des fous, paraît sur le seuil de la chapelle. Il faut éviter la vue du monstre, sous peine d'être frappé par une terrible malédiction.

À l'évidence, la nature transgressive de Quasimodo — qui, on le voit, se conjugue à sa marginalité sociale et à son grotesque corporel — s'harmonise bien avec l'idéologie du carnaval. Temps privilégié des ensauvagements, là où toutes les transgressions sont autorisées et les interdits levés. Notre bossu s'annonçait donc dès le départ comme le parfait roi Carnaval. L'élection du pape des fous, nous l'avons vu, donne d'ailleurs lieu à une autre forme de transgression religieuse, par la permutation qu'opèrent la profanation du sacré (la chapelle, la papauté) et la sacralisation du profane (la grimace, le corps grotesque). Rien d'étonnant à ce que l'archidiacre Frollo intervienne, au cours de la procession des fous, pour punir Quasimodo et « lui arracher des mains, avec un geste de colère, sa crosse de bois doré, insigne de sa folle papauté²⁵² ». En lui « arracha[nt] sa tiare, lui brisa[nt] sa crosse, lui lacéra[nt] sa chape de clinquant²⁵³ », le prêtre destitue Quasimodo de ses titres papaux — et ce,

²⁵¹ Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, I. Introduction générale et première partie : du berceau à la tombe*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1943, p. 136.

²⁵² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 66.

²⁵³ *Idem*.

avant même que le bossu ne soit *détrôné* collectivement lors du procès et du châtimement public qu'il subit.

Esprit inachevé dans un corps inachevé, Quasimodo l'idiot est toutefois ignorant de son caractère transgressif par rapport à l'institution religieuse. Ici, lorsqu'il est acclamé pape des fous; pendant l'épisode de l'amende honorable qui suit la condamnation de la Esmeralda, lorsqu'il enlève la belle sur le parvis de Notre-Dame et la porte à l'intérieur du lieu sacré, asile inviolable, contrevenant ainsi à une ordonnance de l'officialité; au chapitre des cloches, lorsqu'il fait montre de son énergie virile d'homme sauvage, en *montant* la grosse Marie. En effet, nonobstant la valeur positive rattachée à cet acte fécond dans le système bakhtinien du réalisme grotesque (et du corps grotesque) tel qu'investi dans les carnavals traditionnels du Moyen Âge, l'accouplement métaphorique du bossu et de sa favorite relève manifestement de la transgression, par la profanation symbolique d'une grande figure biblique — la Sainte Vierge. Par naïveté ou par amour, c'est bien, somme toute, sans le savoir que Quasimodo est porteur d'un désordre qui déroge à l'ordre institutionnel qu'impose le fait religieux dans le roman. Il en sera de même pour un autre personnage carnavalesque qui, au fil du récit, évolue aux côtés du sonneur de cloches : sa sœur d'âme et de destin, son double inversé, la Esmeralda.

Aussi cette particularité transgressive de Quasimodo culmine-t-elle, selon nous, à la fin du roman. L'épisode de l'assaut de la cathédrale et le rôle qu'y joue le bossu sont, ici encore, révélateurs d'une singularité contradictoire dans le lien qui unit Quasimodo à Notre-Dame. D'abord, nous l'avons dit déjà, celle-ci est tout pour celui-là :

Avec le temps, il s'était formé je ne sais quel lien intime qui unissait le sonneur à l'église. Séparé à jamais du monde par la double fatalité de sa naissance inconnue et de sa nature difforme, emprisonné dès l'enfance dans ce double cercle infranchissable, le pauvre malheureux s'était accoutumé à ne rien voir dans ce monde au delà des religieuses murailles qui l'avaient recueilli à leur ombre. Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers. Et il est sûr qu'il y

avait une sorte d'harmonie mystérieuse et préexistante entre cette créature et cet édifice²⁵⁴.

Or, il nous semble que le soulèvement de la truanderie amène Quasimodo à commettre un nouvel acte inconscient de transgression religieuse. En allumant un feu sur la plate-forme d'entre les tours, transformant ainsi la cathédrale en immense bûcher, le bossu tente certes de protéger la Esmeralda contre les assaillants. Mais ne provoque-t-il pas, du même coup, la destruction (même partielle) de Notre-Dame? Autrement dit, et par prolongement métaphorique, Quasimodo fait outrage à l'édifice religieux, tant architectural qu'institutionnel. Geste sacrilège qu'il répétera peu après, par dépit et par vengeance, en projetant dans le vide, du haut de la tour septentrionale de la cathédrale, l'homme d'Église qu'est son père adoptif. Le parricide serait peut-être, du reste, le plus grand acte transgressif, du point de vue de la loi religieuse, que commet le malheureux bossu dans le roman — cela, et le geste désespéré qu'il pose ultimement pour unir à jamais sa destinée à celle de la Esmeralda, objet de son amour : le suicide.

Corrélation des plus intéressantes qui s'observe alors entre la destruction de la cathédrale par le feu et le discours tenu dans le récit, à différents niveaux d'énonciation, concernant la précarité du livre de pierre, de l'architecture, devant l'invention de Gutenberg — et qui accorderait à l'intervention du bossu une autre valeur, soit celle de contre-littérature. D'une manière tout à fait inopinée, en portant atteinte à Notre-Dame, Quasimodo corrobore les craintes de l'archidiacre Frollo, la sensibilité du narrateur-historien pour les écrits de granit comme témoignage du passé et la lutte de Hugo contre la destruction des monuments historiques en France.

2.1.4 La Esmeralda, le corps-désordre

Frère et sœur d'âme, Quasimodo et la Esmeralda répondent, dans *Notre-Dame de Paris*, à un système d'oppositions et de ressemblances, à la façon d'une image et

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

de son reflet inversé. Il est grotesque, un corps impur, « quelque chose d'affreux, ni homme, ni animal, un je ne sais quoi plus dur, plus foulé aux pieds et plus difforme qu'un caillou²⁵⁵ ». Elle est sublime, pure, « un rayon de soleil, une goutte de rosée, un chant d'oiseau²⁵⁶ ». Il se confond avec les monstres de pierre brute de la cathédrale; elle, de par son nom, évoque une pierre précieuse. Il vit isolé, reclus depuis l'enfance dans Notre-Dame, qui est son refuge, son antre maternel et sa prison. Elle a toujours vécu d'errance, de liberté, de danse et de grand air.

Marqués parallèlement par diverses similitudes, les deux sont orphelins, enfants substitués — Quasimodo ayant été déposé dans le lit de la petite Esmeralda au moment où elle a été enlevée par les égyptiennes. Les deux se distinguent par une expression faciale particulière — la moue bien connue de la belle, qui est parfois décrite comme une « gracieuse grimace²⁵⁷ », est le pendant de la sublime grimace du bossu. Et par-dessus tout, le corps de la Esmeralda est, comme celui de Quasimodo, pleinement investi dans le roman. C'est un corps parlant, un corps en mouvement, en performance constante — et qui renvoie à une logique tant de l'oralité que du carnaval.

En vertu de ces caractéristiques qui les opposent et les rapprochent, le bossu et la bohémienne, mis en relation l'un et l'autre, forment un couple « typiquement carnavalesque basé sur les *contrastes*²⁵⁸ ». Les deux faces inversées étant indissociables dans la pensée carnavalesque, ils peuvent être considérés comme une seule et même entité double. Aussi verrons-nous dans la présente section comment la Esmeralda rejoint Quasimodo à maints égards au sein de la logique carnavalesque structurant le récit, et comment elle sera, pareillement, victime de l'Anankè.

²⁵⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 259.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 202.

2.1.4.1 Les avatars carnavalesques

Outre qu'elle forme un couple carnavalesque avec Quasimodo, la Esmeralda est, comme celui-ci, construite sur la base de principes inhérents au scénario carnavalesque traditionnel. En revêtant alternativement les traits de la bohémienne, de la sorcière, de la déesse égyptienne Isis et du Christ, la Esmeralda s'avère être, dans le roman, ce que l'on pourrait appeler un personnage-avatars. À l'égal de sa danse, la belle est en constante mouvance. Elle tourbillonne et se meut dans l'espace des différentes altérités qui gravitent autour d'elle, en couvrant, tels des masques, sa véritable identité.

Il y a effectivement quelque chose de carnavalesque dans ces avatars de la Esmeralda. Dans la mesure où les représentations peuvent être envisagées comme des masques ou des costumes, et qu'elles conjoignent des valeurs contraires (masculin/féminin, profane/sacré), nous croyons que les avatars reflètent tant l'idée de travestissements carnavalesques que le principe d'inversion propre à tout carnaval traditionnel.

En carnaval, nous l'avons vu initialement, porter un déguisement, un costume, c'est vouloir se rénover. C'est aussi vouloir être autre que soi. Et notre analyse du personnage, dans un premier temps, se fera en ce sens, sous le double signe de l'altérité et de l'identité — la Esmeralda constituant un lieu où viennent se nouer de multiples altérités, lesquelles renvoient ultimement à la question de son identité et de ses origines.

La bohémienne

D'abord et avant tout, la Esmeralda est une bohémienne. C'est-à-dire définie par une altérité culturelle, tributaire de l'esthétique orientaliste en vogue au moment où Hugo a rédigé son roman. Consécutivement à l'expédition d'Égypte menée par Bonaparte dès 1798, ainsi qu'à la découverte (et à la traduction) de textes orientaux, sanscrits et arabes, la France connaît de fait une renaissance orientale à partir de la fin

du XVIII^e siècle. Mouvement qui aura une incidence immédiate sur les productions littéraires. Jusqu'en 1850, tel que l'explique E. Said, s'observe une « véritable épidémie d'*orientalia* qui a affecté les plus grands poètes, essayistes et philosophes de l'époque²⁵⁹ ». Autrement dit, dès le tournant du siècle, l'orientalisme devient une véritable mode littéraire.

Le critique montre bien les enjeux que soulève cet orientalisme en se fondant sur une construction de l'esprit où s'impose, au détriment de descriptions naturelles, une imagerie de l'Orient comme lieu de fantaisie peuplé d'êtres exotiques et de paysages fantasmatiques. Cette construction s'appuie sur une logique binaire, où l'Autre est toujours pensé en fonction de soi et constitue le reflet de tout ce qui n'est pas soi. En tant que *rival culturel*, l'Orient fournit ainsi à l'Occident « l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui²⁶⁰ ». C'est donc par rapport à elle-même que la culture occidentale européenne définit l'Orient, à la manière d'une forme refoulée qu'elle projette hors d'elle.

Aussi les représentations romantiques de l'Orient engendrent-elles toute une « mythologie flottante²⁶¹ », où l'étranger fait l'objet d'une peinture irréaliste, factice et archétypale à souhait. L'altérité culturelle incarnée par la Esmeralda reposera, elle aussi, sur un amas de stéréotypes entretenus à l'endroit des gitans — ce que nous pourrions nommer l'imaginaire bohémien. D'emblée, en faisant de son personnage une fille d'Égypte, la désignant alternativement par les termes « bohémienne », « égyptienne » et « gitane » (les noms « gitan » et « gypsie » sont des dérivés de « Égypte »), Hugo reprend la croyance générale de l'origine égyptienne des Tsiganes²⁶².

Les descriptions relatives à la Esmeralda contiennent en effet tous les attributs exotiques dont les bohémiennes sont habituellement revêtues. Elle a la peau dorée des

²⁵⁹ Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 67.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁶² Signalons que la désignation « Tsigane » est d'usage relativement récent. Voir à ce sujet F. de Vaux de Foletier, *Les bohémiens en France au 19^e siècle*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981.

Andalouses, de longs cheveux et des yeux noirs, un regard foudroyant; elle danse sur un vieux tapis persan, au son d'un tambour de basque; de petits disques métalliques ornent sa chevelure, et les mouvements de ses bras sont comparés à de souples écharpes. L'amulette qu'elle porte au cou, et qui est à l'origine de son nom, concentre en elle-même plusieurs de ces clichés de l'exotisme oriental :

Elle tira de son sein une espèce de petit sachet oblong suspendu à son cou par une chaîne de grains d'adrézarach. Ce sachet exhalait une forte odeur de camphre. Il était recouvert de soie verte, et portait à son centre une grosse verroterie verte, imitant l'émeraude²⁶³.

Les origines de la Esmeralda sont incertaines, et elle a voyagé dans de nombreux pays avant d'arriver en France. Ce métissage de l'ici et de l'ailleurs, signe d'un mode de vie déterritorialisé, est un autre cliché de l'imaginaire bohémien, qui se reflétera tant dans le langage de la belle (composé de « jargons bizarres²⁶⁴ ») que dans son costume « moitié parisien, moitié africain²⁶⁵ » — la Esmeralda est effectivement, comme Habibrah et Quasimodo, toujours « bizarrement accoutrée²⁶⁶ ».

Enfin, elle porte en elle l'idée de liberté absolue : libre de vivre comme elle l'entend et d'aimer qui elle aime. Autre attribut issu de la vague orientaliste, et suivant lequel « le Bohémien paraît échapper à toute contrainte : il erre sans but apparent, sans autre souci, dirait-on, que de se divertir lui-même en divertissant les autres²⁶⁷ ». Aux yeux de Gringoire, la Esmeralda paraît tels un oiseau, une abeille, parfois une guêpe... Il dira d'ailleurs à l'archidiacre Frollo, lors de leur entretien dans l'église (chapitre II du livre septième), qu'elle est « une espèce de femme abeille, ayant des ailes invisibles aux pieds, et vivant dans un tourbillon. Elle devait cette nature à la vie errante qu'elle avait toujours menée²⁶⁸. »

Personnage présenté comme un amuseur public sur la place de Grève, offrant en spectacle sa danse de feu et son chant envoûtant, ses jeux d'adresse et ses manèges

²⁶³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 88.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁶⁷ François de Vaux de Foletier, op. cit., p. 229.

²⁶⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 186-187.

au tambour avec sa chèvre Djali, la Esmeralda, en plus d'exprimer l'imaginaire type de l'exotisme oriental, incarne les caractéristiques d'un amuseur de foire populaire — qui plus est de foire ambulante si l'on considère sa longue vie d'errance avec les zingari. Élément textuel qui rappelle le lien entre les carnivals et les foires, sur la base de leur périodicité, comme de leur aspect public et rassembleur, et de l'atmosphère de réjouissance dans laquelle ils se déploient²⁶⁹.

La sorcière

L'altérité culturelle de la Esmeralda se double d'une altérité religieuse, qui, comme la première, s'appuie sur une logique binaire — ici en regard de la religion chrétienne occidentale. Nous avons vu en effet que *Notre-Dame de Paris* pose le fait religieux non seulement comme système de référence, mais encore, et surtout, en tant que loi, instrument d'État²⁷⁰. Une institution de pouvoir dont le poids oppressif rappelle, en les dévoyant de leur sens originel, les valeurs restrictives, privatoires et mortifiantes du carême. En vertu de cette posture dominante de la religion catholique, tout ce qui déroge au dogme sera considéré comme antithétique au christianisme. Et, du coup, transgressif de la loi (*a priori* de la loi religieuse).

Suivant cette perspective, l'Autre, du point de vue du christianisme occidental, représente le mal, et est associé au diable ou à toute autre créature maléfique. Ce qui, conjugué à l'altérité culturelle de la belle (nous y reviendrons), explique dans le roman pourquoi la Esmeralda, rébarbative à toute forme de religion, fera l'objet d'une marginalisation sociale et sera condamnée pour fait de sorcellerie.

Il importe d'ailleurs de préciser que, au Moyen Âge, l'Église catholique s'est grandement inspirée de l'imaginaire oriental pour définir en partie la sorcellerie.

²⁶⁹ M. Bakhtine évoque en effet, à partir du rire et de l'esprit festif, un parallèle entre les foires publiques et les fêtes carnavalesques traditionnelles (les unes et les autres étant d'ailleurs d'origine païenne) dans la culture populaire du Moyen Âge. Voir notamment *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 69-104.

²⁷⁰ Exprimant ainsi l'empire que le christianisme exerçait, au Moyen Âge, sur toute l'Europe, consécutivement à la montée en puissance de l'Église catholique et de la papauté de Rome en Occident.

Donne historique que reprend le roman : les gitans dont il est question dans *Notre-Dame* (chapitre III du livre sixième) sont, à ce que l'on croit, des excommuniés condamnés par le pape à faire pénitence, soit à errer pendant sept ans sans pouvoir jouir d'un lieu de repos ou d'un abri pour passer la nuit. Aussi, en relatant l'histoire de Paquette la Chantefleurie, Mahiette, l'une des trois bourgeoises, résumera bien les principales croyances superstitieuses véhiculées à l'égard des égyptiennes : en plus d'être de redoutables voleuses, elles pratiquent la sorcellerie, la divination et jettent de mauvais sorts. Elles sont également réputées pour enlever des enfants qu'elles dévorent au cours de cérémonies de sabbat consacrées aux démons de la nuit, avant de s'offrir au diable afin d'engendrer des monstres (pensons à Quasimodo). Étant donné son appartenance au peuple bohémien, la Esmeralda sera victime de ce type de croyances et accusée de crime d'hérésie, donnant corps au mythe de la bohémienne sorcière.

Il n'est, de fait, pas surprenant que pour l'archidiacre Frollo, la Esmeralda soit un ange du mal envoyé de l'Enfer avec sa bête du sabbat pour provoquer sa perte. Mêlé à la foule qui assiste au spectacle de la belle, il dira du numéro qu'elle fait avec Djali qu'il « y a de la sorcellerie là-dessous²⁷¹ ». Du reste, la complicité qui lie les deux créatures servira sa cause dans les démarches qu'il fait pour traduire la jeune fille en justice, sous la (fausse) accusation de crime maléfique envers la personne du capitaine Phœbus. Le lecteur comprend toutefois assez rapidement que ces attaques masquent la passion mal refoulée du prêtre pour la bohémienne. La Esmeralda sera de même calomniée par la recluse de la Tour-Roland. Ancienne courtisane devenue pénitente, la recluse est hantée par les égyptiennes, qu'elle tient responsables de l'enlèvement et de la mort de son enfant il y a, rappelons-nous, environ quinze ans. Du fond de la cellule où elle s'est emmurée, la recluse maudit la Esmeralda et hurle à son adresse des injures telles que « sauterelle d'Égypte²⁷² », « cigale d'enfer²⁷³ »,

²⁷¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 62.

²⁷² *Ibid.*, p. 63.

²⁷³ *Ibid.*, p. 64.

« voleuse d'enfants²⁷⁴ ». Or, la pauvre découvrira à la fin du roman que la bohémienne qu'elle maudissait sans répit est justement son enfant perdue.

Fleur-de-Lys, jeune fille de haute noblesse promise à Phœbus, et son entourage tiendront les mêmes propos à l'endroit de la belle égyptienne. Lorsque celle-ci est invitée à venir se présenter au groupe, qui observait son spectacle depuis la résidence de la mère, madame Aloïse (chapitre II du livre septième), une des compagnes, en apercevant Djali, s'étonnera tout haut : « c'est la bohémienne à la chèvre. On la dit sorcière, et que sa chèvre fait des momeries très miraculeuses²⁷⁵ ». Les demoiselles lui demandent alors de faire de la magie. Mais devant les prouesses de Djali, qui forme le nom de Phœbus avec les lettres contenues dans le sachet suspendu à son cou, madame Aloïse chasse rudement la Esmeralda de sa maison en criant : « Va-t'en, bohémienne de l'enfer²⁷⁶ ! »

Les accusations de sorcellerie dont la belle est victime prennent bien sûr une tournure dramatique lorsqu'elle est condamnée par l'officialité pour le prétendu meurtre de Phœbus et jugée au Palais de Justice²⁷⁷ — épisode donnant lieu à une démonstration assez conforme de la façon dont se déroulaient, au Moyen Âge, les procès de sorcellerie menés par les instances religieuses. Djali sera appelée à la barre comme témoin et complice de magie maléfique, et la Esmeralda sera torturée afin d'avouer des crimes qu'elle n'a jamais commis. Soit de participer à des sabbats, de répondre à l'appel de Belzebuth, de faire commerce avec le diable sous la forme d'une chèvre et, finalement, d'avoir assassiné le capitaine.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 166.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

²⁷⁷ Effectivement, comme Quasimodo, la Esmeralda fait l'objet d'un procès qui, aboutissant à un verdict de condamnation (pilon pour lui, potence pour elle), donnera lieu à la chute du personnage. Aussi, les deux accusés sont condamnés pour des méfaits qu'ils n'ont pas commis. Or, tandis que le procès du bossu, relevant de la justice civile, est essentiellement parodique et ne fait ressortir aucun fait établi à bon droit — c'est un faux procès qui reproduit la tradition des tribunaux carnavalesques —, celui de la Esmeralda, mené par les instances religieuses (l'officialité), repose avant tout sur les crimes de sorcellerie dont on la croit coupable, et comporte très peu d'éléments comiques.

La figure isiaque

Il est par ailleurs possible de constater que la Esmeralda, sous les traits de la bohémienne sorcière, revêt des caractères propres à la déesse égyptienne Isis. Représentation qui se déploie à un niveau symbolique du récit, et qui est étroitement reliée à l'imaginaire bohémien dont s'inspire Hugo — le mythe d'Isis étant également tributaire de la vague orientaliste qui déferle notamment sur les productions littéraires du début du siècle. Dans son étude « Isis au XIX^e siècle, réflexion sur l'écriture symbolique », P. Auraix-Jonchière explique en ce sens qu'Isis, dont le culte remonte à l'époque pharaonique,

refait plus nettement surface [...] dans le contexte de déchristianisation des années postrévolutionnaires et prend une nouvelle valeur au XIX^e siècle, après la campagne d'Égypte de Bonaparte, la constitution de l'égyptologie en tant que science, et le déchiffrement du système hiéroglyphique par Champollion en 1822. De ce moment, liée à une nouvelle émergence des textes sacrés de l'Orient, elle est à la fois objet de réflexion sur le religieux et le symbole dans des textes théoriques, savants, et figure littéraire dans des textes poétiques ou romanesques²⁷⁸.

Isis est l'icône de l'idéal féminin inaccessible, et le voile qu'elle porte n'est pas un simple accessoire, mais la métaphore d'un mystère convoité : il renvoie à la quête et à la révélation d'un sens caché, motif qu'illustre le mouvement du dévoilement de la déesse.

Le lien de filiation entre la Esmeralda et Isis va au-delà de la beauté surhumaine de la bohémienne et de la vénération singulière que lui vouent les truands de la Cour des Miracles — vénération qui s'apparente à un culte. En effet, Hugo reprend le *topos* du voile de la déesse dans la composition de son personnage, chez qui il s'inscrira de même comme signe de la recherche d'un sens. Aussi est-ce le caractère énigmatique de la Esmeralda qui renvoie à la figure isiaque, les nombreuses indéterminations rattachées à ce personnage.

²⁷⁸ Pascale Auraix-Jonchière, « Isis au XIX^e siècle, réflexion sur l'écriture symbolique », dans P. Auraix-Jonchière et C. Volpilhac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2000, p. 49-50.

La Esmeralda est, de fait, le personnage par excellence du mystère et de l'indétermination. Au cours de la pièce de Gringoire dans la grand'salle du Palais, elle apparaît comme un fantôme. Lorsqu'on crie son nom afin de signaler sa présence sur la place, d'emblée un effet magique se produit, et tous les spectateurs se précipitent aux fenêtres et à l'extérieur pour aller observer la belle — au grand désespoir du poète, qui voit alors sa représentation brutalement interrompue. Or, ni Gringoire ni le lecteur n'aperçoivent la Esmeralda à cet instant : ils n'ont entendu que son nom. Tout ce jeu de *vu* et de *non-vu*, qui accentue le mystère de la bohémienne, fera dire à Gringoire : « je veux que le diable m'écorche si je comprends ce qu'ils veulent dire avec leur Esmeralda! Qu'est-ce que c'est que ce mot-là d'abord? c'est de l'égyptique²⁷⁹! » Quand elle paraît enfin, trois chapitres plus tard, il plane un doute sur sa nature humaine tant elle incarne l'idéal de beauté et de féminité :

Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision. [...] c'était une surnaturelle créature. En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen²⁸⁰!

Personnage de l'ambivalence, la Esmeralda est *a priori* indéfinissable. Disons plutôt qu'elle se définit par « ce qu'elle pourrait être », « ce qu'elle semble être » ou « ce qu'elle n'est pas », le tout dégageant une étrange impression de lointain. Le « chant bizarre²⁸¹ » de la belle sera, du reste, aussi insaisissable que la créature elle-même. Frappé par l'harmonie irrégulière de la mélodie et la singularité des sonorités, Gringoire songera, en entendant ce chant, qu'il « en était de sa voix comme de sa danse, comme de sa beauté. C'était indéfinissable et charmant; quelque chose de pur, de sonore, d'aérien, d'ailé, pour ainsi dire²⁸². »

En raison, tel que nous l'avons souligné plus tôt, de la relation qui unit la figure d'Isis et l'imaginaire bohémien au sein du fantasme oriental présent tant chez Hugo

²⁷⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 56.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

²⁸² *Ibid.*, p. 63-64.

que chez d'autres écrivains de l'époque²⁸³, il va effectivement de soi que l'exotisme de la Esmeralda soit souvent exprimé en termes qui, d'une part, rappellent la nature errante des bohémiens en reprenant des attributs de l'oiseau, et qui, d'autre part, renvoient au motif du voile isiaque. Ainsi cette description du personnage, au début de l'épisode de la nuit de noces (chapitre VII du livre deuxième), où le narrateur compare la bohémienne à une libellule, et file les métaphores en cumulant des qualificatifs qui font écho au voile de la déesse comme objet léger, aérien, vaporeux ou flottant :

Vous vous rappelez avec quelle curiosité amoureuse votre pensée et votre regard s'attachaient à ce petit tourbillon sifflant et bourdonnant, d'ailes de pourpre et d'azur, au milieu duquel flottait une forme insaisissable voilée par la rapidité même de son mouvement. L'être aérien qui se dessinait confusément à travers ce frémissement d'ailes vous paraissait chimérique, imaginaire, impossible à toucher, impossible à voir. Mais lorsque enfin la demoiselle se reposait à la pointe d'un roseau et que vous pouviez examiner, en retenant votre souffle, les longues ailes de gaze, la longue robe d'émail, les deux globes de cristal, quel étonnement n'éprouviez-vous pas et quelle peur de voir de nouveau la forme s'en aller en ombre et l'être en chimère! Rappelez-vous ces impressions, et vous vous rendrez aisément compte de ce que ressentait Gringoire en contemplant sous sa forme visible et palpable cette Esmeralda qu'il n'avait entrevue jusque-là qu'à travers un tourbillon de danse, de chant et de tumulte²⁸⁴.

À elle seule, la citation illustre à merveille les grandes caractéristiques sur lesquelles, selon nous, repose la proximité de la Esmeralda avec la déesse égyptienne, par-delà l'exotisme oriental de la belle : son caractère énigmatique, ambigu, inaccessible, sa féminité envoutante.

C'est par ailleurs dans cette dimension du personnage qu'intervient la question de l'identité, dans la mesure où les nombreuses indéterminations rattachées à la Esmeralda portent essentiellement sur ses origines. Que ce soit quant à son nom, à la langue étrangère de son chant, au métissage carnavalesque de ses vêtements, à son

²⁸³ Sur ce sujet, voir, outre l'article de P. Auraix-Jonchière cité précédemment, A. Spiquel, « La poésie est sœur d'Isis », et G. Loubinoux, « Isis et la bohémienne, ou la figure isiaque revisitée par l'opéra », dans P. Auraix-Jonchière et C. Volpilhac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2000, p. 105-116 et 167-177. Voir également A. Spiquel, *La déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1997.

²⁸⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 84.

pays de naissance ou à ses parents, Gringoire (autant que les autres personnages) demeure dans l'incertitude malgré les questions qu'il lui adresse et auxquelles elle répond du bout des lèvres. Le fait des origines inconnues de la belle s'appuie donc sur le principal attribut du mythe d'Isis, soit la symbolique double du voilement/dévoilement par rapport à un savoir occulté et la quête de la connaissance. Car si la première apparition de la Esmeralda dans le roman met de l'avant tout le mystère qui l'entoure, à la fin le lecteur assiste au dévoilement du personnage, à la révélation de sa véritable identité, dès l'instant où la recluse de la Tour-Roland trouve la clé de l'énigme²⁸⁵.

La figure christique

Un dernier avatar marquera l'évolution de la Esmeralda au fil du roman, en opérant cette fois-ci sur le mode de l'inversion. De fait, la belle se transformera peu à peu, jusqu'à la scène finale de son exécution, en figure du Christ. Cette représentation — que nous avons également observée, rappelons-nous, chez Quasimodo — se déploie, comme celle d'Isis, à un niveau symbolique du récit. Et si elle se construit progressivement tout au long du roman, elle se précise à partir de l'épisode où la Esmeralda, à la suite de sa condamnation, doit faire amende honorable devant la cathédrale Notre-Dame (chapitre VI du livre huitième²⁸⁶).

²⁸⁵ Nous reviendrons ultérieurement sur cet épisode de la reconnaissance.

²⁸⁶ Les traits christiques commencent effectivement à se définir plus nettement après l'épisode du procès, lorsque la Esmeralda trouve asile dans Notre-Dame. Or, le lecteur peut alors comprendre et interpréter en ce sens des indices qui déjà étaient présents dans le roman. Par exemple, comme Jésus prêchait en public et a effectué de longs pèlerinages avec ses disciples, la Esmeralda a beaucoup cheminé avec sa famille de gitans et s'offre en spectacle publiquement en place de Grève. Aussi, les deux entretiennent un rapport particulier avec la question du toucher : alors que Jésus a accompli nombre de ses miracles par le toucher, dont le pouvoir, selon l'évangile, chassait les démons et soulageait les personnes souffrantes, les lépreux, les aveugles, les épileptiques, les paralysés — il touche et il guérit; il est touché et il guérit —, la Esmeralda est, quant à elle, marquée par une interdiction de toucher. Enfin, pendant l'épisode de la question, au moment où Charmolue désigne le brodequin comme objet de torture, le narrateur dira : « L'infortunée se sentit si profondément abandonnée de Dieu et des hommes que sa tête tomba sur sa poitrine comme une chose inerte qui n'a pas de force en soi. » (*Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 223.) Remarque qui, à nos yeux, est évocatrice des paroles que prononce Jésus sur la croix : « Et à trois heures, Jésus cria

Là se produit en effet un revirement de situation : aussitôt amenée sur le seuil de l'église, la Esmeralda est enlevée par Quasimodo et portée à l'intérieur des lieux, à demi consciente, « comme une draperie blanche²⁸⁷ », dira le narrateur. Désormais protégée dans cet asile, après avoir été *souillée* par le supplice de la question²⁸⁸, la belle retrouve alors sa pureté — « dans l'enceinte de Notre-Dame, la condamnée était inviolable²⁸⁹ » — et fait l'objet d'une certaine forme de sacralisation — « Une fois le pied dans l'asile, le criminel était sacré²⁹⁰ ». Aussi abandonne-t-elle sa chemise de condamnée pour une robe de novice de l'Hôtel-Dieu qu'ont déposée à l'entrée de l'église quelques femmes charitables. Et c'est ainsi, tout de blanc vêtue et voilée, qu'elle apparaîtra à l'archidiacre Frollo, de retour à Notre-Dame après des heures de déambulation enfiévrée²⁹¹. Cette métamorphose explique pourquoi, lorsque la Esmeralda choisit d'embrasser le gibet plutôt que de se livrer au prêtre (chapitre I du livre onzième), le narrateur décrit la belle en ces mots : « On eût dit une sainte Vierge au pied de la croix²⁹². » Suivant une tournure pour le moins inattendue, la Esmeralda, transformée de la sorte en icône de pureté et de sacré, revêt indéniablement un caractère religieux qui s'oppose à tout ce qui, jusqu'alors, se dégageait d'elle, tout ce que l'on disait ou croyait d'elle.

Il s'avère par ailleurs que la recluse de la Tour-Roland et la Esmeralda se rejoignent dans la transformation christique de la bohémienne — la première incarnant, tel que nous l'avons vu dans la partie précédente, plusieurs éléments

avec force : “*Éloï, Éloï, lema sabactani?*” — ce qui signifie “Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m’as-tu abandonné?” » (Alliance biblique universelle, *op. cit.*, Marc 15, 34.)

²⁸⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 247.

²⁸⁸ Attachée à la ceinture de cuir du lit, pliée en deux comme une mouche piégée dans la toile de l'araignée, la Esmeralda est effectivement, lors de cette scène de la question, à la merci du toucher de la fatalité et de l'impureté. Elle est livrée au regard des prêtres de l'officialité, pendant que Charmolue pose sur elle sa « voix caressante » (*ibid.*, p. 223) et que « les mains calleuses des valets de Pierrat Torterue » (*idem*), le tourmenteur au nom prédestiné, manipulent sa jambe dénudée.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 247.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 256.

²⁹¹ Notons que, dans cette scène, si elle apparaît d'emblée comme un fantôme revenu hanter le prêtre, la Esmeralda revêt également l'apparence d'une jeune mariée, avec son voile et sa robe blanche. Nous verrons ultérieurement la pertinence de ce détail, qui conjoint le mariage et la mort.

²⁹² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 322.

appartenant à la légende de Marie-Madeleine. D'abord, dès sa naissance, la Esmeralda est constamment caressée et embrassée, couverte du toucher affectueux de sa mère, dans un geste qui rappelle celui de Marie-Madeleine posant son visage sur les pieds de Jésus à la descente de la croix : « Elle la caressait, la baisait, la chatouillait, la lavait, l'attifait, la mangeait! [...] Ses jolis pieds roses surtout, [...] elle y avait toujours les lèvres collées²⁹³ ». Lorsque l'enfant est ensuite enlevée par les égyptiennes, Paquette se répand en lamentations qui, de toute évidence, font allusion à l'acte d'eucharistie : « Bonne Vierge! bonne Vierge du ciel! mon enfant-Jésus à moi, on me l'a pris, on me l'a volé, on l'a mangé sur une bruyère, on a bu son sang, on a mâché ses os²⁹⁴! » Le corps de la petite est assimilé au corps du Christ.

Plus tard, en découvrant la véritable identité de la Esmeralda, la pauvre pénitente vit, en quelque sorte, la résurrection de son enfant qu'elle croyait morte. Cette scène de reconnaissance lève le voile sur les origines inconnues de la bohémienne, en confirmant son nom de baptême : Agnès (ce qui fait également de celle-ci une puissante évocation de sainte Agnès, patronne des jeunes filles vierges²⁹⁵). Aussi la Esmeralda sera-t-elle, de là, désignée à maintes reprises dans le texte par le substantif « agneau ». Le lecteur ne doit pas s'en étonner, car la mise à mort de la belle prendra justement les allures du sacrifice de l'agneau christique.

Effectivement, malgré la révélation, mère et fille se heurtent à l'implacable fatalité, et la recluse ne pourra, à la fin, empêcher la pendaison de la sorcière : les deux corps seront traînés jusqu'au gibet, comparé par le narrateur à « une espèce de croix noire debout²⁹⁶ ». Se cramponnant au corps de sa fille dans une posture d'humilité et de supplication qui, ici encore, évoque la représentation biblique de

²⁹³ *Ibid.*, p. 159.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 236.

²⁹⁵ La légende nous rappelle en effet comment sainte Agnès, enfant martyre aussi traînée devant le peuple, défend avec ferveur sa virginité en vertu de son éternelle adoration pour le Christ. Voir à ce sujet J. de Voragine, *La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d'A. Boureau, avec M. Gouillet, et la coll. de P. Collomb, L. Moulinier et S. Mula, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

²⁹⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 321.

Marie-Madeleine au pied de la croix, la recluse rendra l'âme subitement, foudroyée par son impuissance à faire obstacle à la *crucifixion* de son « enfant-Jésus²⁹⁷ ».

2.1.4.2 Carnavalesque, jeux du féminin et liminarité

Ce détour par les différents avatars de la Esmeralda est certes long, mais il nous permet de bien cerner la logique carnalesque qui entre dans la composition du personnage. D'emblée les représentations qui définissent la belle, tout en couvrant sa réelle identité, sont toutes unies par des liens qui les rapprochent autant qu'ils les éloignent : la sorcière, indissociable de la bohémienne, a de particulier qu'elle s'oppose à la figure christique; et Isis a de particulier qu'elle est un prolongement du mystère de la bohémienne et l'envers du Christ²⁹⁸. Ces figures se rejoignant au sein de la Esmeralda comme des reflets inversés qui se rencontrent, nous pourrions dire que, de la même façon que Quasimodo est l'expression de l'esthétique romantique du sublime grotesque qui domine l'œuvre hugolienne, l'égyptienne est aussi le lieu d'une certaine harmonie des contraires.

De fait, alors qu'elle concilie des valeurs opposées (masculin/féminin, profane/sacré, ici/ailleurs), la Esmeralda « se conçoit comme l'un des termes de plusieurs antithèses²⁹⁹ ». Et si ces inversions d'états reflètent tant le principe d'inversion propre au scénario carnalesque traditionnel que l'idée de travestissement — les représentations pouvant être envisagées comme des masques ou des costumes —, elles montrent surtout que la Esmeralda, comme Quasimodo, est

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 236.

²⁹⁸ La figure d'Isis s'oppose en effet à celle du Christ, tant dans le roman que d'un point de vue général et historique. A. Spiquel dira en ce sens, au sujet d'Isis : « rivale de Jésus dès le début de l'ère chrétienne, au point que le christianisme se fera un devoir de "récupérer" ses lieux de culte, elle est un passage obligé de la réflexion sur le salut de l'humanité » (*La déesse cachée*, *op. cit.*, p. 11). L'auteure souligne également la similarité des deux noms, Isis et Jésus, et précise que ce rapprochement est plus évident « si l'on remonte aux racines de ces mots : l'*Encyclopédie* de Diderot fait dériver Isis de *iscia*; Jésus en hébreu se dit *Ieschua* » (*idem*).

²⁹⁹ Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1062.

un personnage liminaire. Soit un personnage en situation d'ambivalence, et marqué par les diverses antinomies qu'il connaît dans l'expérience des limites, des frontières.

Il y aurait d'ailleurs lieu, avant d'approfondir cette dimension de la liminarité chez la bohémienne, de consolider davantage la nature carnavalesque de ses avatars — plus particulièrement, la textualisation de la figure isiaque et la symbolique double du voilement/dévoilement. Nous croyons effectivement possible, et pertinent, d'établir un parallèle entre les avatars de la Esmeralda, vus comme des costumes, et la pratique traditionnelle des jeux de travestissement féminins dans les rituels carnavalesques, tel que l'étudie finement D. Puccio³⁰⁰, de la petite communauté slave habitant la vallée de Resia, dans les Alpes orientales italiennes.

Tandis que la plupart des ethnologues s'intéressant au phénomène du carnaval tendent à se pencher principalement sur les jeux masculins ou les rituels engageant la construction de l'identité (sexuelle) masculine³⁰¹, D. Puccio montre dans son ouvrage l'importance de la participation féminine dans les carnivals *resiani*. Ainsi explique-t-elle que, suivant la coutume à Resia, « [l]es femmes organisaient les réjouissances, préparaient la salle de bal, confectionnaient les costumes et, ce qui est encore plus étonnant, elles les portaient³⁰² ». Ces costumes incluaient ceux destinés aux demoiselles : les *maškire*. Robe de fête agrémentée d'un voile, la *maškira* constituait l'accessoire essentiel d'une pratique fondée sur des « jeux du cacher et du montrer³⁰³ » (du visage, rituel qui avait lieu lors des trois danses des *maškire* en ouverture du bal³⁰⁴), le tout reposant sur « une initiation que la jeune fille semblait “faire” à l'occasion de la fête [...] et qui [...] semblait “faire” en même temps “la jeune fille”³⁰⁵ ».

³⁰⁰ Deborah Puccio, *Masques et dévoilements. Jeux du féminin dans les rituels carnavalesques et nuptiaux*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Méditerranée », 2002.

³⁰¹ L'auteure renvoie surtout aux différents travaux de D. Fabre.

³⁰² Deborah Puccio, *op. cit.*, p. 11.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ Voir à ce sujet *ibid.*, p. 56-66.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

En effet, à travers les enquêtes qu'elle mène dans cette vallée alpine, l'auteure constatera que les rituels féminins des carnivals *resiani* non seulement s'inscrivaient dans une longue tradition, mais répondaient avant tout à un objectif précis : la construction sociale (identitaire et sexuée) de la jeune fille. Elle dira en ce sens qu'à Resia, « les façonnages textiles, les échanges vestimentaires, les jeux du voiler et du dévoiler se déroulant au carnaval permettaient de symboliser le processus d'acquisition de la féminité et de la fécondité³⁰⁶ ». Car la participation de la demoiselle au carnaval, à titre de *maškira*, entraînait dans un parcours initiatique qui conduisait celle-ci au mariage. Passage obligé, en quelque sorte :

Même s'il n'était pas toujours aussi péremptoire, le lien entre les réjouissances cycliques et les rites biographiques revenait sans cesse. La jeunesse était la toile de fond de ces souvenirs où le moi et le nous s'entrelaçaient. Le mariage, tout en faisant émerger un destin singulier, semblait s'inscrire dans le canevas de ces rituels collectifs, en constituer l'aboutissement, en même temps qu'il signalait la fin de la participation féminine aux réjouissances. Le carnaval, lieu de transition entre la jeunesse et l'âge adulte scellé par les noces, se présentait donc comme un « rite de passage » dans le sens que le folkloriste Arnold Van Gennep confère à ce terme : celui d'un ensemble de séquences ritualisées qui font passer les individus d'un état à l'autre³⁰⁷.

En d'autres mots, pour les *maškire*, après le carnaval, on se mariait; après le mariage, on ne faisait plus carnaval...

Par-delà les motifs du voile (du costume) et de la danse, le parallèle que l'on peut établir entre les rituels du féminin décrits par D. Puccio et les avatars carnavalesques de la Esmeralda est ici intéressant en ce qu'il met en jeu la question du mariage et de la construction identitaire de la jeune fille. Cette question, nous l'observons bien dans *Notre-Dame de Paris* en regard de la bohémienne, mais

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Idem.* Nous tenons à souligner que l'ethnologue, en menant ses enquêtes, verra une équivalence entre les pratiques anciennes des carnivals de Resia et les pratiques des carnivals contemporains des villages de Bielsa et de San Juan de Plan, dans les Hautes-Pyrénées espagnoles (région du Sobrarbe). Ce qui fera aussi l'objet de son ouvrage. En effectuant l'étude comparative des *maškire resiani* et des *madamas* du Sobrarbe, elle montre comment, dans les manières tant traditionnelles qu'actuelles, la fête du carnaval représente un lieu d'élaboration de l'identité féminine. Ceci dit, le carnaval de Resia constitue le point d'ancrage de ses recherches, et c'est celui auquel nous référons ici, dans le cadre de notre analyse de la Esmeralda.

illustrée autrement et (bien qu'elle consolide le caractère carnavalesque du personnage) suivant *a priori* une pratique féminine qui se déploie en dehors du carnaval à proprement parler³⁰⁸. Soit, dans les sociétés françaises, le rite traditionnel assurant l'accession de la jeune pubère au statut de jeune fille à marier, à travers l'apprentissage de la couture. Passage qui, dans le cas de notre égyptienne, ne se fera pas.

De fait, si la liminarité de la Esmeralda s'exprime, dans le roman, par l'ambivalence constitutive du personnage — le fait que la belle soit en constante mouvance dans un espace défini par différentes représentations qui se prolongent ou s'opposent, et qu'elle passe d'un état à un autre —, elle a un point d'origine précis. Nous avons vu précédemment, lors de l'analyse de Quasimodo, que le personnage liminaire est caractérisé par un parcours initiatique dysfonctionnel, un rite de socialisation non accompli ou non abouti. Cet inachèvement initiatique, en le gardant captif de l'entre-deux de la phase de marge³⁰⁹, explique que le personnage se définisse par les inversions d'états qu'il connaît en position liminale. Quand le sujet rituel passe le rite, l'expérience des limites et des frontières qu'il vit dans cet espace de marge donne lieu à la construction de son identité, dans la relation à son groupe ou à la collectivité. Mais justement, le personnage liminaire ne passe pas, reste figé sur les seuils — et sa construction identitaire est toujours déficiente.

Ainsi en sera-t-il de la Esmeralda. À l'instar du sonneur de cloches, la bohémienne nous paraît effectivement appartenir à la catégorie des personnages non initiés ou mal initiés. Or, alors que pour lui, l'inachèvement initiatique se rapporte à la maîtrise de la parole et au processus de socialisation du garçon (par la « voie des

³⁰⁸ Nous avons dit déjà que la présence carnavalesque dans *Notre-Dame de Paris* (comme dans les autres romans de notre corpus) relève avant tout d'une textualisation indirecte, au sens où l'entend M. Bakhtine.

³⁰⁹ Rappelons que, dans son article « Le personnage liminaire » (*op. cit.*), M. Scarpa conçoit cette catégorie de personnages en littérature à partir des travaux de V. W. Turner (*op. cit.*) et d'A. Van Gennep (*Les rites de passage, op. cit.*), en reprenant, entre autres, la structure tripartite du rite de passage tel que formalisé par ce dernier — structure qui distingue une phase de séparation, une phase de marge et une phase d'agrégation.

oiseaux »), pour elle, le défaut initiatique — à l'origine de sa liminarité et des avatars qu'elle subit — se rapportera, nous venons de le dire, à l'apprentissage du langage amoureux par l'initiation au savoir de la couturière. Éducation qui, conformément à la tradition, contribuait à *faire* la jeune fille.

Passage manqué

Le cycle de vie de la femme est, en termes ethnologiques, ponctué de rites de passage qui entérinent socialement les changements de statut qu'elle connaît successivement, de l'enfance à l'âge adulte. Dans cet enchaînement propre au devenir féminin se situent l'entrée en puberté et, plus tard, l'accession à la nubilité. Passages importants au cœur de la socialisation de la jeune fille dans les cultures traditionnelles, où se croisent destin biologique et destin social (et amoureux). Les travaux d'Y. Verdier³¹⁰ nous rappellent en effet que, si le début de la puberté a généralement lieu vers l'âge de 12 ans, c'est à 15 ans que la fille « pass[e] dans un nouveau groupe d'âge, celui de "la jeunesse" et acqui[ert] un nouveau statut, celui de fille bonne à marier³¹¹ ». Aussi ne peut-elle accéder à ce stade qu'avec l'apport d'une éducation, soit l'apprentissage parallèle du code de conduite amoureux et du code de la féminité.

Par l'étude des pratiques coutumières des villageoises de Minot, en Bourgogne, l'ethnographe montre comment cette éducation se construit au fil d'une initiation à l'univers, et au savoir, de la couturière. Initiation qui, pour la jeune fille, se déroule lors d'un séjour à l'atelier de couture, l'hiver de ses 15 ans :

L'hiver chez la couturière est le viatique pour la vie de jeune fille. C'est en cousant que l'on devient jeune fille, et ce que trouvent les apprenties jeunes filles l'année de leurs quinze ans, c'est bien cette odeur d'étoffe neuve, [...] tout l'art féminin de la parure, les robes. Les filles gagnent là leur féminité³¹².

³¹⁰ Yvonne Verdier, *op. cit.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 208.

³¹² *Ibid.*, p. 215.

Plus précisément, pendant ce voyage d'hiver, la jeune apprentie est initiée au langage symbolique des épingles et des aiguilles — car « les outils de la couturière parlent d'amour³¹³ ».

De fait, il lui faudra apprendre l'art de l'épingle, laquelle représente « l'instrument par excellence de la jeune fille, son attribut³¹⁴ ». Outil de remise en ordre matérielle — elle sert « à attacher de nombreuses pièces de vêtements sur soi, châle, fichu, tablier, et surtout à fixer la coiffure, à emprisonner les cheveux dans un bonnet³¹⁵ » — et de remise en ordre symbolique — elle renvoie à la bienséance et à la *juste* tenue, « tenue qui concerne tout à la fois les gestes, les postures du corps, l'habillement, l'art de la toilette³¹⁶ » —, l'épingle codifie le langage tant de la féminité que de la conduite amoureuse avec les garçons. Y. Verdier dira en ce sens que

l'épingle est porteuse d'un double pouvoir, le pouvoir d'attacher, de conquérir, mais aussi elle est instrument de défense. Elle possède donc d'un côté une vertu de séduction, de l'autre une vertu de protection³¹⁷.

Et c'est là, à travers cette initiation au langage de la vie amoureuse auprès de la couturière, que se *fait* la jeune fille : en apprenant à maîtriser l'usage des épingles, celle-ci se prépare à prendre le chemin des aiguilles — dont la symbolique sexuelle, dans son rapport au fil, n'est plus à démontrer.

À la lecture de *Notre-Dame de Paris*, il nous paraît évident que la belle égyptienne de 16 ans n'a pas franchi cette étape cruciale du destin féminin. Passage manqué (ou plutôt absence de passage) qui se justifie, il va de soi, par l'altérité culturelle et religieuse de la Esmeralda. Issue d'une autre culture (celle des zingari), elle n'a pas reçu l'éducation attendue dans le processus habituel de socialisation des jeunes filles. C'est donc sans le savoir qu'elle déroge à la tradition.

³¹³ *Ibid.*, p. 237.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 241.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 240.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 234.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 241-242.

En dépit de la grande pudeur qu'elle affiche dans les rapports immédiats avec les personnages masculins, nous ne pouvons pas dire que la Esmeralda est le reflet de la retenue et de la bienséance lorsqu'elle paraît sur la place publique. Elle n'est là, en effet, que mouvement et désordre, abandon du corps. Avec sa flamboyante chevelure dénouée, avec « son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments³¹⁸ », la Esmeralda danse et tourbillonne sur un vieux tapis persan, accrochant le regard des passants regroupés autour d'elle, enchantés, médusés. Nous le savons, son puissant magnétisme et pouvoir de séduction feront d'elle (et bien malgré elle) un objet de désir fortement investi.

Paradoxalement, tandis qu'elle dégage une aura des plus sensuelles, voire sexuelles, la jeune bohémienne est également l'incarnation de l'innocence pure et virginale. Gringoire dira ainsi au prêtre, lors de leur entretien dans l'église (chapitre II du livre septième), qu'elle est « une fille naïve et passionnée, ignorante de tout, et enthousiaste de tout; ne sachant pas encore la différence d'une femme à un homme, même en rêve³¹⁹ ». Nonobstant ses 16 ans, la Esmeralda reste une enfant — bien qu'elle n'ait jamais été l'enfant de personne. Là est le seuil qu'elle ne franchit pas, la marge qui la garde captive en position liminale. L'univers de l'enfance, qui fait rêver au clair de lune et au soleil, et qui très souvent explique son air absent, ses propos vagues, son comportement puéril, sa tendance à pencher les yeux vers le sol.

Marge et marginalité

Tel que nous l'avons mentionné, le lecteur comprend aisément la raison pour laquelle la Esmeralda n'a pas passé le rite d'initiation à la vie amoureuse, cette éducation dont bénéficient traditionnellement les jeunes filles de son âge dans la société française : elle est d'appartenance culturelle et religieuse différente. En ce sens, la Esmeralda est le reflet inversé d'un autre personnage féminin du roman. Dans

³¹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 61.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

le triangle amoureux opposant, devant Phœbus, l'égyptienne à Fleur-de-Lys, n'est-ce pas celle-ci qui incarne la figure de la fille à marier — la promise qui *attend* docilement son destin? Fleur-de-Lys connaît de toute évidence le langage des épingles et anticipe le chemin des aiguilles. Cette donne romanesque s'observe dans un épisode particulier qui investit la signifiance sociale de cette pratique coutumière (chapitre I du livre septième). Partie intégrante d'une communauté féminine, la demoiselle est en effet présentée au lecteur avec ses compagnes, « toutes filles de bonne maison³²⁰ » portant la coiffe ajustée d'un voile — rappelons que la coiffe, fixée par des épingles et retenant la chevelure, est l'indice par excellence de la juste tenue. Mais ce que font les jeunes filles est plus révélateur : « Chacune d'elles tenait sur ses genoux un pan d'une grande tapisserie à l'aiguille, à laquelle elles travaillaient en commun³²¹ ».

Certes, le savoir ethnologique sur les travaux d'aiguille nous permet ici de considérer l'occupation de Fleur-de-Lys et ses alliées comme un indicateur de leur rang social. L'ouvrage brodé de fantaisie, nous explique A. Monjaret, « est placé du côté de la finesse, du blanc virginal, du religieux, il est réalisé plutôt par des filles de bonne famille, de condition sociale élevée³²² ». Aussi confirme-t-il le statut de Fleur-de-Lys en tant que promise qui *attend* son destin, dans la mesure où, comme le souligne Y. Verdier,

la broderie peut être définie comme un passe-temps, un art de l'attente dont témoigne, en sa tragique folie brodeuse, la vieille demoiselle du village qui, attendant toujours, brode encore — attente dont seul le mariage eût pu la délivrer [...] ³²³.

Mais plus que tout, ce même savoir, en faisant reposer le langage symbolique des aiguilles sur leur valeur sexuelle, donne un autre sens aux paroles de la mère,

³²⁰ *Ibid.*, p. 175.

³²¹ *Idem.*

³²² Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, 173, janvier-mars 2005, p. 130.

³²³ Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 189. Cet aspect de l'art de la broderie n'est pas sans rappeler, dans la mythologie grecque, l'ouvrage de tapisserie auquel s'attache Pénélope en attendant le retour d'Ulysse — ruse qui lui permettra d'éluder les avances de nombreux prétendants et de rester fidèle à son époux durant les vingt années de son absence.

madame Aloïse, qui, dans son rôle d'*entremetteuse* auprès de Phoebus, « s'évertuait à lui faire remarquer tout bas les perfections infinies avec lesquelles Fleur-de-Lys piquait son aiguille ou dévidait son écheveau³²⁴ ». Or, la mère ne semble pas remarquer que le jeune homme est complètement désintéressé, et que la jeune fille boude. L'ennui profond et la froideur de l'officier à l'égard de sa promesse n'ont d'égal que la grotte de Neptunus qui figure sur l'ouvrage de Fleur-de-Lys. D'ailleurs, à la fin leur mariage sera annoncé par le narrateur comme faisant partie de la succession des fins tragiques que connaissent les personnages du roman.

Suivant la logique d'opposition qui relie Fleur-de-Lys à la Esmeralda, nous serions tentée d'interpréter en contrepoint de l'aiguille de la jeune héritière l'aiguillon de la bohémienne. Ce poignard qu'elle cache sous sa robe et avec lequel elle défend farouchement sa virginité lors de sa nuit de noces avec Gringoire (chapitre VII du livre deuxième). L'on aurait pu effectivement penser que le mariage à la cruche cassée, même s'il ne répond qu'à la loi païenne³²⁵, amène la Esmeralda à franchir le seuil de la vie adulte. « Représentant un des temps forts de la vie sociale, nous dit M. Segalen, le mariage marque pour les époux la fin de la jeunesse et l'entrée dans le monde adulte, avec ses droits à la sexualité et à la reproduction, et ses devoirs³²⁶ ». Toutefois, alors que le travail d'aiguille de Fleur-de-Lys représente l'attente et la

³²⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 176.

³²⁵ Soulignons au passage que, comme pour bien des pratiques du carnaval — qui, en dépit des efforts de l'Église, ont gardé la trace de rites païens —, le rituel païen de la cruche cassée s'est perpétué, en se transformant, dans certaines pratiques traditionnelles rattachées aux cérémonies nuptiales (notamment) chrétiennes. En témoigne, par exemple, le rite des pots cassés ayant lieu lors des mariages dans le village de Minot, que décrit Y. Verdier dans son ethnographie. Ce geste, accompli avec un récipient (pot, verre ou tasse) contenant une soupe moutardée que préparait la cuisinière, symbolisait la promesse d'un bonheur conjugal. De plus, le nombre de morceaux résultant du bris présageait le nombre d'enfants qu'allaient avoir les nouveaux mariés — alors que ceux de la cruche cassée, dans le rite païen, déterminent la durée (en années) du mariage. Voir, à ce sujet, la section « Les pots cassés », dans Y. Verdier, *op. cit.*, p. 306-315.

³²⁶ Martine Segalen, « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Naître, vivre et mourir. Actualité de Van Gennep. Essais sur les rites de passage*, Suisse, Neuchâtel Musée d'ethnographie, 1981, p. 135. Dans le même ordre d'idées, A. Van Gennep explique que, « le mariage accompli, la fille et le garçon sont entrés dans la catégorie des femmes et des hommes adultes socialement, et rien ne saurait les faire rétrograder » (*Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 205).

préparation au mariage, l'aiguillon de l'égyptienne empêchera le mariage d'être consommé. Devant les avances de Gringoire, la Esmeralda se change vite en abeille braquant le dard qu'elle dissimule sous ses jupons. De toute façon, le seul but de ce mariage païen, aux yeux de la belle, était de sauver le poète du gibet...

Issue d'une autre culture et rébarbative à toute forme de religion, la Esmeralda est donc en marge des autres filles de son âge. L'épisode, dans la maison de madame Aloïse, où la bohémienne fera l'objet d'une curiosité dédaigneuse est en ce sens des plus probants. En effet, la Esmeralda, appelée à venir distraire les jeunes filles aux aiguilles, reste d'abord interdite sur le *seuil* de la porte, n'osant faire un pas de plus, jusqu'à ce que la mère l'invite à approcher. L'éblouissante beauté de l'égyptienne attise aussitôt la jalousie de la communauté féminine, qui alors prend soin de se rallier dans l'adversité pour tenir la belle à l'écart du groupe. Aussi le savoir-faire des demoiselles en matière de couture est-il mis à profit dans cette marginalisation, dans la mesure où leurs attaques à l'égard de la tenue vestimentaire de la Esmeralda sont, dans le texte, comparées à des « piqûres d'épingle³²⁷ ». Autrement dit, si Fleur-de-Lys et ses alliées connaissent le pouvoir double des épingles, elles donnent surtout à l'expression « qui s'y frotte s'y pique » tout son sens — encore que ce soit bien malgré elle que la Esmeralda se frotte à la jalousie des demoiselles. À l'instar de son nom, précédé d'un déterminant, la belle créature est marquée du sceau de l'exception, qui la place en dehors de la règle commune.

2.1.4.3 L'univers de l'enfance

Si la Esmeralda est en marge des autres filles, elle est avant tout dans une marge, soit l'espace qui correspond au passage entre l'enfance et le statut de jeune fille à marier. Plus précisément, la bohémienne, n'ayant pas franchi l'étape de l'apprentissage à la vie amoureuse, est une enfant dans un corps de jeune fille. La

³²⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 181.

liminarité du personnage repose, de fait, sur cet entre-deux majeur. Et c'est en vertu de cette construction identitaire et sexuée déficiente (résultant d'un apprentissage non reçu, d'un rite de socialisation non accompli) que la Esmeralda, en position liminale, connaît des avatars carnavalesques dans le roman. C'est également cette construction identitaire et sexuée déficiente qui expliquera l'idiotie patente de la belle égyptienne.

Idiotie enfantine

Effectivement, de même que pour Quasimodo, la liminarité de la Esmeralda n'est pas seulement à l'origine de l'expérience des limites et des frontières qu'elle vit en tant que personnage de la marge et dans la marge : elle fonde aussi son caractère idiot. Nous avons vu déjà que la figure de l'idiot romanesque, construite à partir d'une posture culturelle, repose sur l'expression d'un dérèglement chez le personnage. Dérèglement à comprendre au sens de « sot » ou de « niais », et qui découle d'un manque quelconque en regard d'un processus initiatique de socialisation ou d'apprentissage (de sexe et d'état). Toujours un non-initié ou un mal initié, l'idiot est, dans cette perspective anthropologique, pensé « comme la conséquence d'une faille, d'un manquement dans la construction physique, psychologique et toujours sociale de l'individu³²⁸ ».

De là, le lecteur peut mieux cerner les nombreux indices textuels qui, sur la base du défaut initiatique, confirment cette réflexion d'A. Bellessort : « La Esmeralda n'a d'intelligent que sa petite chèvre³²⁹. » Propos aux contours tranchants, mais non dénué de sens. Et tandis que, chez Quasimodo, l'idiotie relève de l'ensauvagement (des différents degrés d'inachèvement qui le caractérisent), ici, chez la Esmeralda, elle relèvera du manque de savoir, dont nous avons parlé plus tôt, par rapport au langage de la vie amoureuse — ce savoir qui, suivant la tradition, *fait* la jeune fille. En d'autres mots, l'idiotie de la bohémienne sera synonyme de candeur naïve,

³²⁸ Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot », *op. cit.*, p. 51.

³²⁹ André Bellessort, *op. cit.*, p. 98.

d'innocence enfantine. Attributs de l'enfance qui, en lui donnant souvent un air de sotte, contrastent avec le corps sexué de la belle de 16 ans.

La Esmeralda se méprend toujours sur les intentions de ceux qui la désirent. Elle ne comprend pas, littéralement. « Que me voulez-vous donc³³⁰? » et « Je ne sais pas ce que vous voulez dire³³¹ » répond-elle à Gringoire devant sa tentative de rapprochement lors de leur singulière nuit de noces. Et que penser de l'épisode de la chambre à Sainte-Marthe (chapitre VIII du livre septième)? La pucelle se berce d'illusions d'amour en présence de Phœbus, pendant que celui-ci ne cherche qu'à assouvir ses instincts libidinaux. Le comportement infantile de la belle sera là frappant et pour le moins ambigu. Elle dira, par exemple : « Vous vous appelez Phœbus, c'est un beau nom. J'aime votre nom, j'aime votre épée. Tirez donc votre épée, Phœbus, que je la voie³³². » Et elle embrassera le fer : « Vous êtes l'épée d'un brave. J'aime mon capitaine³³³. » Et elle enchaînera : « Phœbus [...]. Marchez donc un peu, que je vous voie tout grand et que j'entende sonner vos éperons. Comme vous êtes beau³³⁴! » Amusé par l'attitude d'émerveillement de la Esmeralda, Phœbus l'appellera d'ailleurs *enfant* à quelques reprises. La jeune bohémienne, « en laquelle l'appétit de Phœbus ne voit qu'une occasion plaisante³³⁵ », est si plongée dans ses rêveries amoureuses qu'elle ne s'aperçoit de rien quand le capitaine s'affaire à lui retirer son corsage.

De même, la Esmeralda est tout à fait démunie pour comprendre les sentiments amoureux que lui vouent Quasimodo et le prêtre. Elle prend la passion du premier pour une simple amitié, et celle du second pour de la haine. Lorsque, vers la fin du roman (chapitre IV du livre huitième), Frollo fait sa déclaration d'amour, l'égyptienne jettera sur lui « un regard d'idiot³³⁶ », en pleurant « comme un

³³⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 84.

³³¹ *Idem*.

³³² *Ibid.*, p. 211.

³³³ *Ibid.*, p. 212.

³³⁴ *Idem*.

³³⁵ Jacques Seebacher, « Introduction », op. cit., p. 1057.

³³⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 230.

enfant³³⁷ ». Aussi le narrateur poursuivra-t-il en disant : « Tous deux restèrent quelques minutes silencieux, écrasés sous la pesanteur de leurs émotions, lui insensé, elle stupide³³⁸. »

Il est évident que l'idiotie de la bohémienne est, comme nous l'avons mentionné, la conséquence d'un défaut, d'un manque par rapport au processus initiatique d'apprentissage du langage amoureux. D'un passage qui ne s'est pas fait. La belle est ainsi captive de l'espace de marge que constitue ici le monde de l'enfance — alors qu'elle a bien l'âge d'une jeune fille à marier. Singulière situation, en dehors de la norme, dont elle ne s'affranchira jamais.

De fait, bien que l'identité réelle de la Esmeralda soit dévoilée à la fin du roman, les altérités qui la composent (en raison de sa liminarité) n'aboutissent pas à la construction de son identité féminine sexuée, ni à son agrégation au sein de la collectivité. Comme c'est toutefois le cas, pour les jeunes filles, dans les rituels du voilement/dévoilement des carnavals de Resia que nous avons évoqués précédemment. Dans le récit qu'elle fait des trois danses des *maškire* ouvrant le bal carnavalesque, D. Puccio explique effectivement en ces termes le dénouement du rituel :

Nous sommes ainsi arrivés à l'apogée du parcours féminin. C'est le moment de jeter le masque et de découvrir, enfin, sa propre identité. Le cavalier qui nomme publiquement la *maškira* [...] rend la jeune fille à elle-même, car c'est à la suite de cette nomination qui l'oblige à ôter son voile [...] qu'elle retrouve son « vrai » visage³³⁹.

Cet acte de dévoilement, théâtralisé lors du carnaval, préfigurait celui qui devait se produire dans la suite des événements, confirmant *in fine* que la jeune fille était bonne à marier.

Or, dans le roman de Hugo, personne d'autre, hormis la mère, ne découvrira le vrai visage sous les masques de la Esmeralda. La résolution de l'énigme disparaît avec la mort des deux malheureuses. Et d'ailleurs, à supposer que son identité ait été

³³⁷ *Ibid.*, p. 229.

³³⁸ *Ibid.*, p. 230.

³³⁹ Deborah Puccio, *op. cit.*, p. 58.

(re)connue collectivement, la Esmeralda ne serait-elle pas tout de même marquée d'une incomplétude, d'un manque? Fille de courtisane, fille sans père (comme elle est sans patrie), donc fille sans nom (sans patronyme), elle est vouée à la marginalité et, du coup, à une agrégation impossible. Ainsi condamnée à la marge, la belle est un peu de tout et tout à la fois. Mais ce qui la définit essentiellement, c'est son statut de « non-initiée ». La Esmeralda est et restera une enfant. Une lecture attentive du texte nous permet aussi de voir, comme par suite logique, que la belle est confinée dans l'univers des contes de fées.

Histoire de conte

Le lien rattachant la Esmeralda à la logique de l'oralité outrepassa la question de la corporalité — ou performance corporelle. De ce corps parlant, débordant de sensualité, qui s'offre en spectacle sur la place de grève, et qui éveillera la convoitise de Gringoire, le désir charnel de Phœbus, l'amour de Quasimodo et la passion dévastatrice de Frolo. Il est également possible d'établir un rapprochement entre le personnage de la belle et les récits de la tradition orale.

Cette enfant naïve que l'on ne doit pas toucher³⁴⁰, qui se raccroche à son idéal amoureux pour le beau capitaine et qui est toujours accompagnée de sa chèvre, sa complice, sa sœur, évoque en effet l'univers merveilleux des contes — là où les petites filles parlent le langage des animaux. Lorsque Gringoire se retrouve, pour sa nuit de noces, dans la petite chambre voûtée de la bohémienne, le narrateur dira d'ailleurs :

³⁴⁰ La Esmeralda est de fait, tout au long du récit, frappée d'une interdiction de toucher. Particularité qui est étroitement liée à la virginité du personnage, obligée par le charme de son amulette. Pour préserver le charme, il ne faut toucher ni à la Esmeralda ni à son collier. Aussi est-ce cet interdit que voudraient bien transgresser les personnages masculins du roman (surtout Frolo, Gringoire et le capitaine Phœbus). Cette question du toucher, en regard de la Esmeralda, a par ailleurs une résonance carnavalesque, dans la mesure où elle surgit dans les rites de carnaval mettant en jeu les différences et conjonctions des sexes, les rôles des jeunes hommes et des jeunes filles. Souvent les garçons ne courent-ils pas après les filles pour les toucher? À ce sujet, voir notamment M. Grinberg, « Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes? », *Le Carnaval, la fête et la communication. Actes des premières rencontres internationales. Nice, 8 au 10 mars 1984*, Nice, Éditions Serre, 1985, p. 275-285.

L'aventure tenait de l'enchantement. Il commençait à se prendre sérieusement pour un personnage de conte de fées; de temps en temps il jetait les yeux autour de lui comme pour chercher si le char de feu attelé de deux chimères ailées, qui avait seul pu le transporter si rapidement du tartare au paradis, était encore là. Par moment aussi il attachait obstinément son regard aux trous de son pourpoint, afin de se cramponner à la réalité et de ne pas perdre terre tout à fait. Sa raison, ballottée dans les espaces imaginaires, ne tenait plus qu'à ce fil³⁴¹.

Plus précisément, la Esmeralda peut se penser comme une variante de Cendrillon. N'est-ce pas ce que rappelle la transformation fabuleuse de la belle le soir de son arrivée dans le lieu d'asile que devient la cathédrale? Toute vêtue de blanc, elle apparaît à Frollo telle une vision surnaturelle, alors que sonnent les douze coups de minuit, et que « [l]a lune jetait un faible rayon qui donnait au ciel et à la terre une teinte de cendre³⁴² ».

Le confinement ultime de la Esmeralda dans l'univers des contes est, du reste, scellé dès le début par le secret de son amulette. Le petit soulier qui y est caché non seulement contient la promesse des retrouvailles avec la mère, mais il constitue la clé du mystère, l'élément de reconnaissance grâce auquel la jeune fille (re)trouvera enfin ses origines. Comment ne pas lier ici la Esmeralda à Cendrillon à partir du motif même de la chaussure comme preuve d'identité³⁴³? Symbole de la filiation, le sachet que la Esmeralda porte à son cou s'avère donc être un prolongement de celle qu'on appelle parfois la sachette. En donnant lieu à la réunion de la fille et de la mère, la précieuse relique permet à la Esmeralda de regagner en quelque sorte un temps perdu, l'espace d'un instant. Mais plus que tout, le petit soulier, « qui perdrait sa vertu si la jeune fille perdait la sienne³⁴⁴ », confirme la réclusion de la belle de 16 ans dans le monde de l'enfance, cette situation d'entre-deux dont elle ne franchira jamais le seuil.

³⁴¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 84.

³⁴² *Ibid.*, p. 255.

³⁴³ La textualisation littéraire de ce conte de la tradition orale est d'autant plus pertinente ici, en regard de la Esmeralda, que le conte engage la question du mariage à travers le motif du soulier. Nous y reviendrons.

³⁴⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 186.

Le mariage impossible

Si la Esmeralda nous fait penser à Cendrillon, force est d'admettre qu'elle s'en éloigne aussi. Le conte de la tradition orale, pour reprendre les réflexions d'Y. Verdier, utilise les rites et s'attache à démontrer « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent³⁴⁵ ». Autrement dit, le conte tient d'abord à montrer l'exemple à suivre par la mise en récit d'une initiation certes parsemée d'embûches mais, somme toute, aboutie, achevée. Le conte finit bien. Or, nous l'avons vu, l'histoire de la Esmeralda est celle d'une éducation manquée, d'un rite de passage non accompli — la jeune égyptienne n'accède pas au statut de jeune fille à marier. Ce décalage initiatique se justifie aisément : nous ne sommes pas dans le conte, nous sommes dans le roman. Et à l'opposé du conte, nous explique Y. Verdier, le roman met en scène les rites en racontant « ce qui se passe quand on s'en écarte³⁴⁶ ». Les destins individuels emboîtent le pas sur les règles collectives, la coutume et l'ordre social.

Puisque le rite est ici dysfonctionnel, que la passante ne passe pas et reste ainsi prise dans la marge de l'enfance, les éléments de référence au conte de Cendrillon, en l'occurrence le motif de la chaussure, seront dévoyés. Effectivement, dans les rites traditionnels entourant le mariage, comme le rappelle M. Segalen³⁴⁷, c'est l'époux qui offre à la mariée ses souliers le matin de la noce. Pratique qui donnait lieu à divers scénarios de vols, où le jeune homme devait ultimement déboursier une somme d'argent pour récupérer son bien. Le mari chausse donc la mariée — ce que reprend le conte de Cendrillon. Le roman de Hugo opère toutefois un déplacement à l'égard du rôle du fiancé. Il n'y aura pas de prince charmant pour chausser la Esmeralda et pour soulever son voile. En fait, ces fonctions sont remplies (de façon métaphorique) par la mère.

³⁴⁵ Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995, p. 30.

³⁴⁶ *Idem.*

³⁴⁷ Voir M. Segalen, *op. cit.*

L'écart par rapport au conte, en somme, en est un par rapport à la coutume. Et le dévoilement que l'on observe ici, concernant le petit soulier, peut en effet s'observer également en ce qui concerne le dévoilement du personnage de la belle — l'un et l'autre étant étroitement reliés. Si, dans les jeux féminins des carnavals de Resia, la tradition veut que la *maškira*, en entrant au bal le visage voilé, soit accompagnée par une femme non masquée et mariée qui la mènera dans la danse (« *une femme du village : la mère, une amie, une sœur, une belle-sœur ou une compagne quelconque*³⁴⁸ »), le rituel du dévoilement sera accompli, après la troisième danse, par le jeune homme. C'est lui qui, pour avoir droit à une danse avec elle, doit deviner l'identité de la *maškira* sous son voile et la nommer. En scellant les fiançailles du jeune couple, ce rituel de la reconnaissance reproduit le dévoilement féminin qui aura lieu lors de la cérémonie du mariage. En d'autres mots, tel que l'explique D. Puccio, « ce dévoilement confronte pour finir non pas une fille et une mère, mais bien un homme et une femme³⁴⁹ ». Or, nous le savons, pour la Esmeralda, cette éternelle enfant, l'épisode de la révélation la confrontera à sa mère.

Que le mouvement du dévoilement et, surtout, le motif de la chaussure soient ainsi rattachés au personnage de la mère est un détail des plus significatifs, si l'on tient compte de la forte symbolique sexuelle du soulier dans l'union maritale. Au centre de plusieurs rites visant à assurer ou à protéger la fécondité de la femme³⁵⁰, « [l]e soulier, nous dit M. Segalen, symbolise le sexe féminin, et plus précisément la matrice³⁵¹ ». Dans la mesure où, chez Hugo, le petit soulier ne préfigure aucunement l'accès de la Esmeralda à la nubilité et au statut de fille bonne à marier, mais confirme plutôt sa réclusion dans l'univers de l'enfance, il y aurait donc lieu de penser que ce soulier renvoie ici à la matrice de la mère. D'ailleurs, l'épisode final de la reconnaissance, alors que la recluse tente désespérément de cacher sa petite Agnès

³⁴⁸ Deborah Puccio, *op. cit.*, p. 56.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁰ Au XIX^e siècle, chez les populations paysannes, les sabots jouaient en ce sens un rôle important dans les rites communautaires nuptiaux à connotation (symbolique) sexuelle et génésique.

³⁵¹ Martine Segalen, *op. cit.*, p. 143.

à l'intérieur de son cachot, de sa cellule, ne représente-t-il pas un retour au giron maternel? Par-delà le récit d'un passage non accompli, il semblerait qu'en définitive le roman offre à lire une régression symbolique.

En relatant l'histoire d'un ratage initiatique, ce conte merveilleux de la jeune fille à la chèvre nous fait, somme toute, comprendre autrement le mariage dysfonctionnel avec Gringoire, le mariage inaccessible avec le capitaine Phœbus et le mariage refusé avec l'archidiacre Frollo. Aussi nous fait-il surtout comprendre que le seul mariage possible dans la circonstance est celui sur lequel se clôt le roman : le mariage de Quasimodo (chapitre IV du livre onzième). C'est dans la mort, parmi les carcasses abandonnées de la cave de Montfaucon, que se produit en effet la féconde union du sublime et du grotesque. Rite nuptial métaphorique, dont témoignent ces derniers vestiges : des lambeaux de robe, un reste de blanc, un petit sachet orné d'une émeraude et deux squelettes asséchés, dont l'un embrasse l'autre et qui, lorsqu'on voudra les séparer, tomberont en poussière.

2.1.4.4 La transgression carnavalesque

Les différentes considérations dégagées dans la présente analyse nous permettent de voir, une fois encore, que la question du carnavalesque est solidement arrimée à celle de la marginalité et de la transgression. D'emblée le statut liminaire de la Esmeralda, à l'origine des avatars carnavalesques qu'elle connaît tout au long du roman, fait en sorte qu'elle déroge à la coutume. Ne se comportant pas comme une fille bonne à marier, étant tout sauf le reflet de la bienséance et de la juste tenue (corporelle et vestimentaire) — tel que le veut la tradition rattachée au processus de socialisation des jeunes filles —, la Esmeralda est transgressive de la norme (socioculturelle), car elle est en dehors de cette norme. Et comme Quasimodo, la belle idiote est parfaitement ignorante de sa nature transgressive.

De là, il nous est possible d'évaluer la dimension transgressive de l'égyptienne en regard de l'institution religieuse, qui sous-tend la construction du récit et impose

son ordre, en se dressant, implacable, devant les principaux personnages. Certes, la première transgression que commet (bien malgré elle) la Esmeralda par rapport à la loi du christianisme occidental dans le roman relève *a priori* de son appartenance au peuple bohémien. Nous avons vu, en examinant les facettes carnavalesques du personnage, que la horde de gitans dont elle provient est un groupe d'excommuniés condamnés par le pape à faire pénitence, et à l'endroit desquels maintes croyances superstitieuses sont entretenues — principalement en matière de sorcellerie. Prêtant corps à la figure de la bohémienne sorcière, la Esmeralda sera victime de ce type de croyances et accusée à tort de crime d'hérésie.

Mais ce n'est pas tout. Le caractère transgressif de la belle se définit également, et surtout, par le potentiel de désordre qu'elle véhicule de bout en bout du récit — vis-à-vis notamment des personnages chez qui s'observe la logique quadragésimale — et qui éclatera, en quelque sorte, à la fin du roman. D'abord par l'assaut de la cathédrale, ce chef-d'œuvre architectural de l'institution religieuse, car c'est bien la Esmeralda qui en est la cause : nous le savons, le soulèvement des truands de la Cour des Miracles, comploté par Gringoire en complicité avec Frolo, a pour but de soustraire la belle à la potence.

Outre qu'elle provoque une sédition populaire, l'imminence de l'exécution de la Esmeralda se transforme en désillusion pour ceux qui souhaitaient sa mort, et sa pendaison n'entraînera aucunement le soulagement des passions, pas plus qu'elle ne rétablira l'ordre perturbé. En effet, pour la recluse de la Tour-Roland, qui canalise en la Esmeralda sa haine pour les égyptiennes, la condamnation à mort de la bohémienne signifie la réalisation de son vœu le plus cher. Soit, comme par un juste retour des choses, la vengeance contre ce peuple tant détesté qu'elle tient responsable de la mort de son Agnès. Pour ce qui est de Frolo, il croit que l'exécution de la Esmeralda fera disparaître sa passion éperdue, qui remplit son corps de désirs et le détourne de sa vocation d'archidiacre.

Or, dans les deux cas, il n'y aura pas réparation des blessures. Bien au contraire. Découvrant trop tard que sa fille disparue est cette égyptienne qu'elle

maudissait sans répit du fond de son cachot, la pauvre recluse est emportée par une épouvantable furie et meurt subitement, comme par foudroiement, au pied du gibet. De même, en croyant la Esmeralda déjà morte, Frollo n'éprouve finalement aucun apaisement : sa folie ne fait que s'attiser et le plonge dans un profond désespoir — le désespoir du damné. Aussi l'exécution de la bohémienne ne lui apportera-t-elle *in fine* qu'un sort tragique : la chute spirituelle, qui trouvera, à la fin du récit, son équivalent concret dans la chute physique du personnage.

Il appert donc, pour le lecteur, que la Esmeralda est non seulement carnavalesque, mais également génératrice d'un effet de carnavalisation dans le roman, et ce, en raison même du potentiel de transgression qui la définit, l'entoure et la dépasse. Car la belle est, somme toute, le lieu de rencontre de plusieurs interdits : ceux qu'elle transgresse sans le savoir, ceux qu'elle ne transgresse pas mais dont on l'accuse injustement, et ceux qu'elle peut faire transgresser aux autres. Porteuse, comme le bossu, d'un désordre qui trouble l'ordre qu'impose (notamment) le fait religieux dans le roman, la Esmeralda ne peut laisser sur son passage qu'une sensation de carnaval permanent.

2.2 Personnages carnavalisés

2.2.1 Le prêtre et la pénitente, les corps qui s'ensauvagent

L'étude de la logique quadragésimale et littératiennne qui définit les fondements de l'institution religieuse dans *Notre-Dame de Paris* nous a permis d'examiner les liens qui unissent l'archidiacre Frollo et la recluse de la Tour-Roland au sein d'un système de représentations reprenant les valeurs restrictives, privatoires et mortifiantes du carême. Tous deux se posant comme d'importantes figures religieuses, il est le personnage par excellence de l'abstinence, du refoulement et des mortifications tant physiques que psychologiques, cloîtré dans son corps désirant comme il l'est dans ses livres et la science, alors qu'elle est emmurée dans sa tour et

ne vit que de pain et d'eau, vouée, depuis la disparition de sa petite fille, à une grande pénitence qui n'est pas sans rappeler le parcours de la Marie-Madeleine des évangiles.

2.2.1.1 Correspondances, oppositions et permutations

Une dialectique oppositionnelle calquée sur le grand schème carnaval/carême pourrait *a priori* s'observer dans la relation liant, d'une part, Frolo à Quasimodo et, d'autre part, la recluse à la Esmeralda — structure culturelle qui se superposerait alors à une structure de parenté. Or, autant le roman foisonne de ce type de correspondances, rapports d'oppositions et de ressemblances qui s'enchaînent et se répondent, il prend également soin de brouiller, en quelque sorte, les frontières et d'inverser les positions des personnages suivant des revirements de situation qui donnent à lire, par exemple, la sacralisation symbolique du bossu et de la bohémienne, transformés, à un certain moment du récit, en figures christiques. Ainsi en sera-t-il, mais inversement, pour le prêtre et la pénitente.

En effet, les liens qui unissent ceux-ci dans la logique du carême se prolongent dans la logique carnavalesque inhérente au roman : rattachés, au premier abord, à la question de la religion (et plus précisément du carême), ils évoluent, au fil du récit, en étant carnavalesqués — ou en se carnavalesquant. C'est donc dire que ces deux personnages se distinguent de ceux que nous avons analysés précédemment. Tandis que Han, Habibrah, Quasimodo et la Esmeralda sont d'emblée des personnages carnavalesques, c'est-à-dire construits sur la base d'éléments qui entrent dans la composition du carnaval traditionnel, le prêtre et la pénitente³⁵² subissent, dans leur parcours narratif, une transformation qui les fait basculer dans l'univers romanesque (textualisé indirectement) du carnaval selon Hugo. Néanmoins, ces deux destins individuels, quoiqu'ils se présentent autrement, soulèvent un enjeu que partagent

³⁵² Tout comme le protagoniste du *Dernier Jour d'un Condamné*, tel que nous le verrons ultérieurement.

Quasimodo et la Esmeralda : l'expression d'un désordre — transgression, dysfonction ou dévoiement — en regard de la vision du carême (et, à certains degrés, de la littérature) que véhicule le roman à travers l'institution religieuse elle-même.

Nous verrons au cours des prochaines pages que la carnavalesation de Frolo et celle de la recluse ont en commun trois traits majeurs. D'abord, elles sont engendrées au contact d'une présence carnavalesque précise dans le roman. Ce point d'origine, c'est la Esmeralda, qui (nous l'avons vu) est porteuse d'un désordre qui l'outrepassera et marquera, comme par contamination, presque tout sur son passage. Ensuite, elles traduisent l'évidence d'un processus de deuil qui ne se fait pas complètement — ou qui se fait mal. Enfin, elles se déploient toutes deux sous le sceau de l'ensauvagement : devenir-animal pour la recluse, domination graduelle des pulsions charnelles pour le prêtre.

Et là est le rapport avec la question du carnaval, l'essence profonde de la carnavalesation de ces personnages. La transformation qu'ils connaissent évoque manifestement la logique de l'ensauvagement en temps de carnaval. Le retour, rappelons-nous, à l'état de sauvagerie qu'autorise provisoirement cette période calendaire, et qui s'exprime tant dans les personnifications d'hommes sauvages (créatures mi-humaines mi-animales) que dans la levée de tous les interdits, la libération des corps (des instincts corporels), la licence des mœurs, les excès alimentaires et autres débordements. Là aussi se situe le rapport symbolique de la recluse et de Frolo avec la logique de l'oralité, pour ce que le roman offre à lire des corps qui sont, tout au long du récit, de plus en plus investis. Des corps qui s'imposent progressivement, extériorisent ce qu'ils recèlent au fond d'eux, donc qui communiquent, prennent la parole d'une certaine façon.

2.2.1.2 Deuil impossible et liminarité

Dans son ouvrage sur les rites de passage, A. Van Gennep dit du deuil que « c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de

séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rite de levée de deuil)³⁵³ ». Cette explication, certes reprise ici dans sa plus simple expression, nous fait penser à l'archidiacre et à la recluse. Il ne fait aucun doute, en lisant *Notre-Dame*, que l'entrée en « carême » de ces personnages correspond à une entrée en deuil, et ce, à la suite d'une nette séparation : la perte d'un enfant pour elle; l'adieu à l'appel de la chair, aux désirs sexuels pour lui. Tout aussi ne fait-il aucun doute que l'état de marge que représente le deuil trouve, dans l'économie textuelle, un équivalent métaphorique dans les espaces physiques auxquels sont associés les deux personnages, et qui constituent des lieux de solitude, d'isolement ou de retranchement par rapport à la société : le cachot de la recluse (la Tour-Roland) et, pour le prêtre, la cathédrale (ou, plus proprement, la petite cellule, sorte de laboratoire clandestin, qu'il s'aménage au sommet d'une des tours).

Si la définition van gennepienne nous fait penser au prêtre et à la pénitente, nous devons admettre qu'il n'y a pas que concordance. Délimité en amont par une séparation, le deuil est également délimité en aval par une réintégration, une « levée de deuil³⁵⁴ ». « Pendant leur deuil, nous dit encore Van Gennep, la vie sociale est suspendue pour tous ceux qui sont atteints³⁵⁵ ». Aussi cette vie doit-elle reprendre un jour. Un retour à la « société générale³⁵⁶ » est attendu. Or, ce retour ne s'effectue pas pour Frolo et la recluse. Effectivement, dans les deux cas, le processus de deuil a

³⁵³ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 211. Par ailleurs, bien qu'elle porte sur les croyances et pratiques de sociétés indigènes, nous référons également le lecteur à l'étude de R. Hertz, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort (1907) », *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1970 [1928], édition numérique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile Boulet et l'Université du Québec à Chicoutimi, en ligne, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.her.soc>>, p. 14-79. Partant de données recueillies chez les peuples indonésiens, l'auteur se penche sur l'ensemble des rites funéraires — de la mort à la cérémonie finale, en passant par la sépulture provisoire et les obsèques définitives — et examine le processus de deuil qui participe de ce passage (*ibid.*, p. 24-43).

³⁵⁴ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 211.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 212.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 211. De même, R. Hertz parlera de « la libération des vivants », soit la réintégration des parents du défunt « dans la communion sociale » (op. cit., p. 54).

visiblement quelque chose de dysfonctionnel : il se fait mal ou ne connaît pas de fin. Nos personnages y entrent, mais ils n'en sortent pas.

Tout d'abord, le deuil de Paquette la Chantefleurie donne lieu à une réclusion volontaire et définitive dans la Tour-Roland, une pénitence perpétuelle qui, nous l'avons dit, revêt des allures du carême chrétien. Et dans la mesure où, comme le précise l'ethnologue, « [la] période de marge des vivants est la contre-partie de la période de marge du mort, la cessation de la première coïncidant parfois avec la cessation de la seconde, c'est-à-dire avec l'agrégation du mort au monde des morts³⁵⁷ », ici, la petite disparue n'intègre jamais vraiment le monde des morts. La mère ne le permet pas. Elle pleure la perte de son enfant, mais en même temps elle réclame celle-ci sans cesse :

Seigneur, rendez-la-moi. Mes genoux se sont écorchés quinze ans à vous prier, mon Dieu, est-ce que ce n'est pas assez? Rendez-la-moi, un jour, une heure, une minute, une minute, Seigneur! Et jetez-moi ensuite au démon pour l'éternité³⁵⁸!

Avec raison, car son Agnès n'est pas morte. Cette donne textuelle explique d'ailleurs autrement pourquoi le deuil de la recluse ne cesse jamais. Comme elle éclaire la patience dont la mère éplorée aura finalement fait preuve avant de revoir sa fille — patience à laquelle semblait la prédestiner le nom de sœur Gudule qu'on lui donne parfois³⁵⁹.

³⁵⁷ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 211. Encore une fois, les propos de R. Hertz concordent avec ceux du folkloriste, lorsqu'il évoque les pratiques rituelles liées à l'étape de « l'accès de l'âme [du défunt] au séjour des morts » (op. cit., p. 50).

³⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 236.

³⁵⁹ Rappelons que sainte Gudule, patronne de la ville de Bruxelles, est reconnue pour son grand dévouement envers Dieu, au nom de qui elle se consacre avec vive ardeur au jeûne et à la prière. Aussi J. Seebacher expliquera-t-il : « La légende dit que le diable n'arriva jamais à éteindre sa petite lanterne, tant elle était sage et patiente. » (« Notes et variantes », note 1 [p. 208], dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1163.) Le critique ajoutera par ailleurs : « Elle [l'église de Sainte-Gudule] relevait indirectement de Reims. Le nom et l'histoire de la sachette forment donc, à côté de la grand-salle du Palais et de la chambrette de la Bastille, l'un des lieux de rencontre entre bourgeois flamands, royauté française, pouvoir d'Église. Mais la sainte a perdu sa sainteté; sa misère fait d'elle la négation de tous les sacres. » (*Ibid.*, p. 1163-1164.) Nous nous devons ici d'être partiellement en désaccord avec les propos de J. Seebacher : peut-être la sainte a-t-elle perdu sa sainteté, mais nous pensons que sa misère, où nous voyons un lien avec une logique symbolique du carême chrétien, lui confère un certain caractère sacré — bien que cette logique quadragésimale soit dévoyée.

Par ailleurs, le vœu de chasteté par lequel Frolo est lié donne également lieu, vocation cléricale oblige, à un deuil perpétuel. Et le personnage, nous le savons, finit par vivre cet ascétisme avec grande difficulté. Ayant déjà, à l'âge de 18 ans, cumulé un savoir encyclopédique, Frolo consacre les premiers temps de son sacerdoce à l'étude de la théologie, de même qu'à l'éducation de son jeune frère (Jehan) et de Quasimodo, afin de combler le vide qu'ont laissé en lui les nombreuses années de réclusion dans les mœurs austères de l'état ecclésiastique. Plus tard, c'est encore dans les lectures que l'archidiacre cherche à se consoler des déboires de Jehan, à diluer ses peines et son amertume. Abandon à sa curiosité intellectuelle, ou plutôt à sa soif de savoir, qui le pousse fatalement de la théologie aux sciences occultes.

Nous avons soulevé initialement, en analysant l'omniprésence de la question littératiennne dans le roman, qu'il serait possible de voir dans le cheminement du prêtre seule une quête de pouvoir accompagnant cette soif de savoir, pouvoir accessible à travers l'étude de la philosophie alchimique et des écritures cabalistiques. Or, il nous semblait plus probant que la raison d'un tel parcours soit d'un tout autre ordre. Et qu'en ce sens nous rejoignons la réflexion d'A. Bellessort, lequel dit, au sujet de Frolo :

Peut-être cherchait-il surtout à tromper sa nature. Qui sait s'il ne vaut pas mieux goûter par l'esprit au fruit défendu, dans l'occultisme et l'hermétisme, que d'y mordre avec les sens? Mais fait-on sa part à Satan? L'un ne conduit-il pas à l'autre³⁶⁰?

De fait, nous croyons que le glissement transgressif qu'effectue l'archidiacre, en passant de l'univers de la théologie chrétienne à celui du symbolisme hermétique des sciences occultes, est une conséquence immédiate du deuil qu'il a dû (et doit toujours) faire. La séparation qu'impose sa vocation religieuse, cet adieu à l'appel des désirs charnels, crée manifestement un manque qui, le menant d'abord à « épuis[er] le *fas* du savoir humain³⁶¹ », entraîne le personnage sur la voie du *nefas* dans le champ

³⁶⁰ André Bellessort, *op. cit.*, p. 94.

³⁶¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 124. Rappelons que les termes latins « *fas* » et « *nefas* » signifient « licite » et « illicite ».

des connaissances. Aussi verrons-nous plus loin que ce *nefas* de l'esprit, tel que le souligne A. Bellessort, conduira en effet le prêtre à l'autre *nefas* — celui du corps. Retour du refoulé qui, de toute évidence, se veut l'expression d'un deuil impossible.

Puisqu'il y a, en regard du deuil de Frolo et de la recluse, une séparation mais pas de levée, pas de réintégration sociale, force est de constater que nos deux personnages sont bel et bien captifs de cet état de marge. Dès lors, nous pouvons les considérer, d'une certaine manière, comme des personnages liminaires. À l'égal de Quasimodo et de la Esmeralda, mais autrement — car, bien que le deuil se situe dans la catégorie des rites de passage selon Van Gennep, nous ne sommes pas ici en présence d'un manque ou d'une incomplétude par rapport à un processus initiatique de socialisation ou d'apprentissage de sexe et d'état.

Le personnage liminaire étant marqué, rappelons-nous, par une situation d'ambivalence où il fait l'expérience des frontières, des limites contraires, cette interprétation explique les diverses antinomies qui caractérisent nos endeuillés tout au long de leur parcours narratif. La recluse oscillera entre l'humanité et l'animalité, comme elle est à mi-chemin entre la vie et la mort — murée dans la Tour-Roland, sorte de « tombe anticipée³⁶² », elle fait figure de spectre avec « ses deux bras de squelette³⁶³ » et sa « voix qui ressembl[e] à un râle³⁶⁴ ». De même, l'archidiacre sera tenaillé par la terrible lutte qui oppose son esprit et sa chair, le corpus (littératie) et le corps (oralité), et qui, dans le roman, donnera lieu à un dédoublement du personnage sous les représentations parallèles du prêtre et du moine-bourru (l'homme au manteau). C'est d'ailleurs à travers ces dualités conflictuelles que se révèle la plus grande antinomie qui, à nos yeux, définit la liminarité de Frolo et de la recluse, soit leur passage d'une logique du carême à la logique du carnaval inhérente au récit. En raison effectivement de leur carnavalisation progressive, nos personnages, captifs de

³⁶² *Ibid.*, p. 152.

³⁶³ *Ibid.*, p. 166.

³⁶⁴ *Idem.*

l'espace de marge que constitue pour eux le deuil perpétuel, toucheront aux deux pôles du grand schème carnaval/carême qui structure le roman.

2.2.1.3 Le devenir-animal de la recluse

Il n'est pas anodin que la sachette, du temps qu'elle était Paquette la Chantefleurie, habitait à Reims une rue portant le nom de Folle-Peine — endroit où elle avait vécu depuis l'enfance. Si Mahiette, l'une des bourgeoises à la galette, dit à ses compagnes : « je crois que c'est là ce qui porta malheur à Paquette³⁶⁵ », c'est que sur cette rue, en effet, la jeune mère est devenue folle de peine, à la suite de l'enlèvement de sa petite Agnès par les égyptiennes. De là, un long pèlerinage l'a menée à Paris, où elle s'est enfermée dans la Tour-Roland. Personnage *a priori* rattaché à une logique quadragésimale, Paquette, nous l'avons dit, entre en carême (d'un point de vue métaphorique) dès l'instant où elle entre en deuil. Aussi ce deuil, visiblement dysfonctionnel puisque sans fin, sera-t-il marqué par la carnavalisation du personnage, suivant un processus d'ensauvagement qui s'effectue en plusieurs étapes, et ce, à partir du moment même où survient l'événement tragique.

Rappelons-nous d'abord comment le narrateur décrit la scène qu'offre à lire le passage du roman relatant la disparition de l'enfant. Lorsque Paquette en fait la découverte, explique-t-il,

[e]lle s'élança hors de la chambre, se jeta au bas de l'escalier, et se mit à battre les murailles avec sa tête en criant : — Mon enfant! qui a mon enfant? qui m'a pris mon enfant? — la rue était déserte, la maison isolée; personne ne put lui rien dire. Elle alla par la ville, elle fureta toutes les rues, courut ça et là la journée entière, folle, égarée, terrible, flairant aux portes et aux fenêtres comme une bête farouche qui a perdu ses petits. Elle était haletante, échevelée, effrayante à voir, et elle avait dans les yeux un feu qui séchait ses larmes³⁶⁶.

Alors que la pauvre mère se mure soudainement dans un silence de mort quand, de retour chez elle le soir, elle aperçoit un petit monstre sur le plancher de la chambre en

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 160.

guise de substitut à son enfant enlevée, la folie déjà s'est emparée d'elle, révélant les premiers signes de son ensauvagement en devenir : d'un air hagard, elle furète les rues et flaire aux portes « comme une bête farouchée³⁶⁷ ». Cette proximité avec le règne animal ne la quittera plus, de sorte que le cachot de la Tour-Roland sera non seulement un lieu de réclusion pénitentiaire ou un tombeau, mais aussi une cage. Du fond de sa cellule, la sachette ne dit-elle pas elle-même, dans l'une de ses nombreuses prières désespérées : « Je suis une lionne, je veux mon lionceau³⁶⁸ » ? L'ensauvagement de Paquette se déployant ainsi dans le registre de l'animalité, nous pourrions d'ailleurs rapprocher ce personnage des monstres, mi-hommes mi-animaux, qui peuplent les premiers romans hugoliens — Han, Habibrah et Quasimodo³⁶⁹.

Le lecteur aura certainement remarqué que le traumatisme mettant Paquette sur la voie du carême est celui-là même qui enclenche le processus de carnavalisation (l'ensauvagement, le devenir-animal) du personnage. Fait paradoxal, mais non dénué de sens. Nous croyons effectivement possible (et pertinent³⁷⁰) de voir là, dans cette dualité oppositionnelle, tout l'aspect problématique du carême auquel s'abandonne la recluse dans sa tour. En plus de n'investir que les valeurs ascétiques traditionnellement associées à cette période pré-pascale, le carême de la pénitente n'offre aucune possibilité de salut, aucune rédemption de l'âme³⁷¹. Bien au contraire. C'est le corps qui, en s'ensauvant, aura le dernier mot. La carnavalisation de la recluse sera en ce sens fortement influencée par celle que l'on appelle la Esmeralda, et ce, en deux temps : avant et après qu'elle ne redevienne Agnès.

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 236.

³⁶⁹ Et pour un exemple, ailleurs que chez Hugo, de textualisation littéraire d'un ensauvagement féminin similaire à celui de la recluse, voir V. Cnockaert, « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 37-49. L'auteure y analyse en effet l'ensauvagement de Stéphanie de Vandières, lequel, comme celui de la sachette, résulte d'un traumatisme initial et relève d'un processus de devenir-animal qui brouille les frontières entre humanité et animalité.

³⁷⁰ Nous aurons l'occasion de développer davantage cette question dans la dernière partie de notre thèse.

³⁷¹ Pas plus que ne le fera, nous le verrons ci-après, le carême du prêtre.

De fait, l'arrivée de la bohémienne dans Paris réactualise ou, plus précisément, renforce le processus d'ensauvagement de la pénitente, dans la mesure où elle ravive, tout en l'alimentant, la haine qu'éprouve celle-ci pour les égyptiennes. Les multiples injures que la sachette profère à l'endroit de la Esmeralda par l'étroite fenêtre de son cachot ne suffisent pas en effet à exprimer l'ampleur réelle de cette aversion. Aussi, lorsque la recluse, au matin décidé pour l'exécution de la Esmeralda, apprend par la rumeur des voix passantes qu'une égyptienne sera pendue en cours de journée, elle « éclat[e] d'un rire d'hyène³⁷² » et se met

à se promener à grands pas devant les barreaux de sa lucarne, échevelée, l'œil flamboyant, heurtant le mur de son épaule, avec l'air fauve d'une louve en cage qui a faim depuis longtemps et qui sent approcher l'heure du repas³⁷³.

Le caractère animal de la pénitente s'observera également dans la redoutable force qu'elle déploie en saisissant le bras de la jeune bohémienne par sa lucarne, quand l'archidiacre Frollo lui en confie la garde pour aller chercher les sergents (chapitre I du livre onzième) : apercevant « la figure fauve de la sachette à travers les barreaux³⁷⁴ », « [l]a malheureuse Esmeralda laiss[e] retomber sa tête sous ses cheveux, comprenant qu'elle n'[a] pas affaire à un être humain³⁷⁵ ».

Et là, nous le savons, auront lieu les retrouvailles. Les deux petits souliers — celui que la bohémienne porte à son cou et celui qui est suspendu, comme un crucifix, au mur du cachot de la recluse — se rencontrent, réunissant aussitôt mère et fille. Coup de théâtre qui entraîne un revirement de situation des plus carnavalesques : alors que, tout au long du récit, elle ne faisait que maudire l'égyptienne et ne souhaitait que sa mort, soudainement la pénitente se jette sur la main de son agneau, la baisant et y pleurant toute sa douleur, accumulée depuis les quinze dernières années.

³⁷² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 237.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 325.

³⁷⁵ *Idem*.

Mais cette volte-face n'infléchit pas l'ensauvagement de la recluse. Au contraire, le désordre ensauvagé du personnage atteint un point culminant, la pauvre mère décuplant ses forces animales pour briser l'obstacle qui la sépare de sa fille : « elle se releva, écarta ses longs cheveux gris de dessus son front, et sans dire une parole, se mit à ébranler de ses deux mains les barreaux de sa loge plus furieusement qu'une lionne³⁷⁶ », dira ainsi le narrateur. La recluse réussira à arracher les barreaux. Or, au lieu de prendre la fuite avec son Agnès, elle l'emprisonne dans sa cellule, comme l'araignée prend la mouche dans sa toile. Par amour possessif et instinct protecteur, la lionne transforme en effet le cachot de la Tour-Roland non seulement en antre maternel³⁷⁷, mais également en souricière pour les deux femmes. Car c'est là que l'on retrouvera la Esmeralda, qui, entendant la voix de Phœbus parmi le groupe de sergents chargés de sa recherche, s'est élancée à la lucarne en criant, trahissant du coup sa présence cachée. Dès lors, le devenir-animal de la sachette, prête à tout pour garder sa progéniture auprès d'elle, est des plus concluants :

La recluse se précipita sur sa fille avec un rugissement. Elle la retira violemment en arrière en lui enfonçant ses ongles dans le cou. Une mère tigresse n'y regarde pas de si près. [...] Cependant, depuis que Tristan avait vu sa fille et que tout espoir était perdu, la recluse n'avait pas encore dit une parole. Elle avait jeté la pauvre égyptienne à demi morte dans le coin du caveau, et s'était replacée à la lucarne, ses deux mains appuyées à l'angle de l'entablement comme deux griffes. Dans cette attitude, on la voyait promener intrépidement sur tous ces soldats son regard, qui était redevenu fauve et insensé. Au moment où Henriet Cousin s'approcha de la loge, elle lui fit une figure tellement sauvage qu'il recula. [...] Quand la mère entendit les pics et les leviers saper sa forteresse, elle poussa un cri épouvantable, puis elle se mit à tourner avec une vitesse effrayante autour de sa loge, habitude de bête fauve que la cage lui avait donnée³⁷⁸.

Une fois l'ouverture de la lucarne agrandie et la loge défoncée, la fureur animale de la recluse est telle — la mère se place devant Tristan, « écumante, l'œil hagard, à quatre

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 326.

³⁷⁷ En analysant la symbolique du petit soulier de la Esmeralda, nous avons effectivement dit que cet épisode, où la sachette tente désespérément de cacher son Agnès à l'intérieur de sa cellule, pouvait représenter un retour au giron maternel.

³⁷⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 332-333.

pattes comme une panthère, et toute hérissée³⁷⁹ » — que les sergents, persuadés d'avoir affaire à une créature qui n'a plus rien d'humain, n'oseront pénétrer les lieux pour y prendre la bohémienne : « Le prévôt jura : — Tête-Christ! mes gens de guerre! peur d'une femme! — Monseigneur, dit Henriet, vous appelez cela une femme? — Elle a une crinière de lion! dit un autre³⁸⁰. »

Si Agnès appartient à sa mère, la Esmeralda, en revanche, appartient à la collectivité, au peuple, qui a déjà décidé de son sort. En dépit de la longue complainte que la pauvre recluse adresse au prévôt dans l'espoir qu'il les laisse partir (complainte qui, contre toute attente, redonne un peu d'humanité au personnage), la fatalité est irrémédiable, et la prétendue sorcière doit être pendue. Ses paroles s'avérant vaines, désormais la recluse n'a plus que son corps pour exprimer toute sa rage et son désespoir : elle se cramponne à sa fille et se laisse traîner avec elle sur le pavé jusqu'au gibet, elle se jette sur le bourreau, « comme une bête sur sa proie³⁸¹ », et lui mord la main. Aussi est-ce à travers ce corps ensauvagé, meurtri et souffrant que la pénitente prononce ses derniers mots :

Elle gardait un profond silence. On la repoussa assez brutalement, et l'on remarqua que sa tête retombait lourdement sur le pavé. On la releva. Elle se laissa de nouveau retomber. C'est qu'elle était morte³⁸².

2.2.1.4 Frollo et le retour du refoulé

Également éprouvé par un deuil impossible, l'archidiacre Frollo connaît, au fil du roman, un parcours où il se carnavalise suivant un processus d'ensauvagement qui l'entraîne dans une escalade d'actes transgressifs. Ensauvagement qui, à la différence de celui de la recluse, ne se déploie pas (à proprement parler) dans le registre de l'animalité, mais qui, comme celui de la recluse, affecte son corps, le domine, jusqu'à

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 333.

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 335.

³⁸² *Idem.*

ce que celui-ci prenne complètement la parole. De fait, victime de sa passion amoureuse pour la belle Esmeralda, le prêtre passera d'une logique quadragésimale à une logique carnavalesque, soumis graduellement à l'empire de ses désirs charnels. D'abord austère et grave, il deviendra désespéré, fou, criminel et finalement damné.

Nous avons vu déjà comment Frollo, cherchant à combler le vide que laisse en lui le deuil obligé par sa condition de prêtre, se réfugie dans l'univers de la littérature. Mais ce subterfuge s'avère de peu d'aide devant son assujettissement à la loi ecclésiastique : ni l'étude de la théologie chrétienne ni celle du symbolisme hermétique des sciences occultes n'arrivent à apaiser la mélancolie découlant de l'ascétisme oppressif que lui impose *in fine* son vœu de chasteté. Cet état de refoulement — évocateur des privations et de la continence en pratique pendant le carême — explique, rappelons-nous, l'air triste et soucieux qu'affiche le prêtre lorsque, mêlé aux passants regroupés sur la place de Grève, il contemple la bohémienne (chapitre III du livre deuxième), et qui fait dire au narrateur : « De temps en temps un sourire et un soupir se rencontraient sur ses lèvres, mais le sourire était plus douloureux que le soupir³⁸³. »

Aussi l'arrivée imprévue de l'égyptienne dans la ville déclenche-t-elle la carnalisation de l'archidiacre. Ayant goûté au fruit défendu de la science, ce *nefas* de l'esprit, il voudra désormais goûter au fruit défendu de la chair, le *nefas* du corps. Cet ensauvagement pulsionnel et libidinal lui fera pousser les limites de la transgression par-delà la profanation sacrilège que représente le glissement de cet homme d'Église vers l'étude de la philosophie alchimique et des écritures cabalistiques. Et là se logera le destin tragique du personnage, pour qui « fatalité » rime avec « impureté » — les deux mots ne sont-ils pas gravés, le second juste au-dessous du premier, sur un des murs de sa cellule clandestine?

La terrible lutte opposant son esprit et sa chair, le corpus (littérature) et le corps (oralité), entraînera par ailleurs, nous l'avons mentionné plus tôt, son dédoublement

³⁸³ *Ibid.*, p. 62.

identitaire : si le prêtre se reconnaît par son costume ecclésiastique, le moine-bourru, que l'on retrouve notamment sur les traces de Phœbus en route pour son rendez-vous amoureux chez la Falourdel (chapitre VII du livre septième), se reconnaît en revanche par son long manteau noir. Cette rencontre de deux personnalités opposées au sein d'un même personnage relève bel et bien de la logique carnavalesque, pouvant d'emblée être interprétée à la lumière tant du principe d'inversion que de la pratique du travestissement, l'un et l'autre se rapportant au scénario carnavalesque traditionnel. Comme en temps de carnaval, contexte calendaire donnant lieu, pour reprendre l'expression bakhtinienne, à une « dualité du monde³⁸⁴ », le déguisement permet à Frollo de se *rénover* en quelque sorte, d'être autre que soi. En effet, dissimulant ainsi son identité de prêtre, il mène une double vie, s'autorisant à commettre, en tout anonymat, des actes transgressifs, voire criminels.

Engendrée par la présence même de la Esmeralda, la carnavalesque de l'archidiacre peut, somme toute, s'expliquer par un mot : « séduction », dont l'étymologie latine (*seductio*) renvoie à l'action de détourner de la voie vertueuse, de séparer — au sens moral et religieux. N'est-ce pas ce qui arrive à Frollo lorsqu'il aperçoit, pour la première fois, la bohémienne sur la place publique? Détournement de la littérature d'abord. Rappelons-nous les paroles du prêtre, quand, dans sa longue et douloureuse déclaration d'amour (chapitre IV du livre huitième), il fait cet aveu à la Esmeralda :

Avant de te rencontrer, jeune fille, j'étais heureux... [...] Oui, j'étais heureux, je croyais l'être du moins. [...] Oui, la science était tout pour moi. C'était une sœur, et une sœur me suffisait. Ce n'est pas qu'avec l'âge il ne me fût venu d'autres idées. Plus d'une fois ma chair s'était émue au passage d'une forme de femme. Cette force du sexe et du sang de l'homme que, fol adolescent, j'avais cru étouffer pour la vie, avait plus d'une fois soulevé convulsivement la chaîne des vœux de fer qui me scellent, misérable, aux froides pierres de l'autel. Mais le jeûne, la prière, l'étude, les macérations du cloître, avaient refait l'âme maîtresse du corps. Et puis, j'évitais les femmes. D'ailleurs, je n'avais qu'à ouvrir un livre pour que toutes les impures fumées de mon cerveau s'évanouissent devant la splendeur de la science. En peu de minutes, je sentais fuir au loin les choses épaisses de la terre, et je me retrouvais calme, ébloui et

³⁸⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 13.

serein en présence du rayonnement tranquille de la vérité éternelle. [...] Un jour, j'étais appuyé à la fenêtre de ma cellule... — Quel livre lisais-je donc? Oh! tout cela est un tourbillon dans ma tête. — Je lisais. La fenêtre donnait sur une place. J'entends un bruit de tambour et de musique. Fâché d'être ainsi troublé dans ma rêverie, je regarde dans la place³⁸⁵.

Détourné de ses lectures, de ce carême que représente *a priori*, pour lui, l'univers littérarien de la science, désormais Frolo ne s'intéressera plus aux mystères de la philosophie alchimique, mais plutôt aux mystères du corps de la bohémienne. Dans le même mouvement, il sera ramené à son propre corps, à ses désirs charnels, à ses pulsions. L'épisode de la chambre à Sainte-Marthe chez la Falourdel, où l'archidiacre épie le moment d'intimité entre le capitaine et la Esmeralda, illustre bien les effets de ce retour d'une libido longtemps refoulée. Le narrateur dira effectivement :

Ce prêtre à peau brune et à larges épaules, jusque-là condamné à l'austère virginité du cloître, frissonnait et bouillait devant cette scène d'amour, de nuit et de volupté. La jeune et belle fille livrée en désordre à cet ardent jeune homme lui faisait couler du plomb fondu dans les veines. Il se passait en lui des mouvements extraordinaires³⁸⁶.

Ce glissement du corpus au corps (au bas matériel et corporel, pourrions-nous dire) ne représente toutefois que le début de la chute du personnage. De fait, le prêtre, dans sa carnalisation, sera détourné non seulement de ses livres, mais encore, et surtout, de Dieu :

Surpris, enivré, charmé, je me laissai aller à te regarder. Je te regardai tant que tout à coup je frissonnai d'épouvante, je sentis que le sort me saisissait. [...] Déjà à demi fasciné, j'essayai de me cramponner à quelque chose et de me retenir dans ma chute. Je me rappelai les embûches que Satan m'avait déjà tendues. [...] Alors j'entrevis le piège du démon, et je ne doutai plus que tu vinsses de l'enfer et que tu n'en vinsses pour ma perte. [...] Cependant le charme opérait peu à peu, ta danse me tournoyait dans le cerveau, je sentais le mystérieux maléfice s'accomplir en moi [...]. [...] il y avait en moi quelque chose de tombé qui ne pouvait se relever, quelque chose de survenu que je ne pouvais fuir. [...] Oui, à dater de ce jour, il y eut en moi un homme que je ne connaissais pas. [...] Alors, — comment enrayer sur cette pente de l'enfer? — alors je ne m'appartins plus. L'autre bout du fil que le démon m'avait attaché aux ailes, il l'avait noué à ton pied. Je devins vague et errant comme toi. Je t'attendais sous les porches, je t'épiais au coin des rues, je te guettais du haut de

³⁸⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 230-231.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 213.

ma tour. Chaque soir, je rentrais en moi-même plus charmé, plus désespéré, plus ensorcelé, plus perdu³⁸⁷!

Rien d'étonnant alors à ce que Frollo cherche d'abord à faire émettre un édit interdisant à la bohémienne de se produire en spectacle sur la place publique, tout en fouillant les archives de l'officialité pour y étudier les cas de sorciers et sorcières condamnés à mort pour complicité maléfique avec des bêtes.

Mais la perversité du prêtre va plus loin. Maître d'œuvre du procès de la belle, il n'empêche pas finalement le verdict prononcé par l'officialité, accusant injustement la Esmeralda de crime de sorcellerie et du soi-disant meurtre de Phœbus, et la condamnant à la potence. Persuadé que l'exécution de l'égyptienne fera disparaître sa passion éperdue, qui remplit son corps de désirs et le détourne de sa vocation d'archidiacre, Frollo ignore le piège qu'il se tend ainsi à lui-même. Nous le savons, l'imminence de la pendaison de la Esmeralda se transforme en désillusion pour ceux qui souhaitaient sa mort, et son exécution n'entraîne aucunement le soulagement des passions, pas plus qu'elle ne rétablit l'ordre perturbé. De même que pour la pauvre recluse, le désordre ensauvagé du prêtre, sachant la bohémienne condamnée à mourir, ne prendra qu'une plus grande ampleur, portant le processus de carnavalisation à son paroxysme. Alors que la pénitente basculera presque entièrement du côté de l'animalité, le prêtre sera précipité plus radicalement encore sur la voie de la damnation.

Déjà, au jour prévu pour l'exécution de la Esmeralda, à la suite de l'amende honorable, la fièvre s'empare de Frollo pendant son errance dans les rues de l'Université, loin de la place de Grève (chapitre I du livre neuvième). Ignorant que la belle a été ravie par le bossu et est réfugiée dans la cathédrale, Frollo songe à la cruauté de la fatalité : comment celle-ci a causé sa perte, à lui, autant qu'elle a causé la perte de la bohémienne. Aussi s'abandonne-t-il, en se laissant envahir de la sorte par des pensées dévastatrices, aux forces diaboliques : « Il s'enfonça à cœur joie dans les mauvaises pensées, et, à mesure qu'il y plongeait plus avant, il sentait éclater en

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 231-232.

lui-même un rire de Satan³⁸⁸ », dira le narrateur. Affligé par sa propre malédiction, le prêtre devient fou. Fou de jalousie à l'idée que la foule se gave de la quasi-nudité de la bohémienne, vêtue d'une simple chemise, de cette pudeur livrée à la collectivité sur le parvis de Notre-Dame et en place de Grève. Également fou à l'idée que celle qu'il aime et qui, peu de temps auparavant, dansait librement, insouciant et joyeuse, est maintenant prisonnière de la corde avec laquelle elle est sur le point d'être pendue. Cette tempête d'émotions anéantit sa raison et lui fait subir de terribles hallucinations. Il entend des cris, des râles; le clocher de Strasbourg se transforme en clocher de l'enfer; les passants dans les rues vont et viennent autour de lui comme des spectres :

Des fantaisies extraordinaires lui troublaient l'esprit. Il ne voyait ni les maisons, ni le pavé, ni les chariots, ni les hommes et les femmes, mais un chaos d'objets indéterminés qui se fondaient par les bords les uns dans les autres³⁸⁹.

Ces hallucinations le poursuivent jusqu'à son retour à Notre-Dame. Tout à coup, les pointes d'ogives lui semblent être des mitres d'évêques damnés, la cathédrale paraît remuer et s'animer au-dessus de sa pauvre tête. Le narrateur expliquera alors que « la fièvre ou la folie était arrivée à un tel degré d'intensité que le monde extérieur n'était plus pour l'infortuné qu'une sorte d'apocalypse visible, palpable, effrayante³⁹⁰ ». L'apparition *surnaturelle*, aux douze coups de minuit, d'une Esmeralda toute vêtue et voilée de blanc poussera ainsi la terreur du prêtre à son comble.

Apprenant peu après que la bohémienne n'a pas été pendue comme prévu et qu'elle a trouvé asile dans la cathédrale, Frolo sera pris d'une nouvelle folie — celle de la volupté dévorante. De se savoir si près du corps de la Esmeralda fait renaître les frissons qui secouaient sa chair chaque fois qu'il l'apercevait, et remplit ses nuits de délires sacrilèges. Désormais ces pulsions libidinales ne quitteront plus le prêtre et l'inciteront éventuellement à commettre l'impardonnable. De fait, confronté au refus obstiné de la jeune fille, alors qu'il tente pour une dernière fois de la convaincre de

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 250.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 253.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 255.

fuir avec lui (scène du gibet au chapitre I du livre onzième), Frollo, à défaut de pouvoir maîtriser son propre corps, voudra maîtriser celui de la belle :

Le prêtre la prit dans ses bras avec fureur et se mit à rire d'un rire abominable. — Eh bien, oui! assassin! dit-il, et je t'aurai. Tu ne veux pas de moi pour esclave, tu m'auras pour maître. Je t'aurai. J'ai un repaire où je te traînerai. Tu me suivras, il faudra bien que tu me suives, ou je te livre! Il faut mourir, la belle, ou être à moi! être au prêtre! être à l'apostat! être à l'assassin! dès cette nuit, entends-tu cela? Allons! de la joie! allons! baise-moi, folle! La tombe ou mon lit! Son œil pétillait d'impureté et de rage³⁹¹.

En tentant de prendre de force la Esmelralda, l'archidiacre se jette dans la voie de la criminalité. En d'autres mots, sa folie carnavalisante le pousse à transgresser non seulement la loi religieuse, de par son vœu de chasteté, mais encore la loi criminelle elle-même. Aussi n'avait-il pas déjà commis ce type de transgression? Dans la chambre Sainte-Marthe chez la Falourdel, en poignardant le capitaine pour mettre un terme à la scène d'amour qui s'offrait à son regard jaloux. Et en n'empêchant pas l'injuste condamnation de la Esmeralda pour ce méfait, dont il est seul responsable.

Dans son essai sur l'œuvre hugolienne, A. Bellessort dira en ce sens :

Pour elle il a tué, car son couteau cherchait de sa pointe le cœur de Phœbus; pour elle, pour l'avoir à sa discrétion, il a commis le plus grand crime : il l'a laissée condamner innocente. Il est sûr d'être damné³⁹².

Sûr d'être damné en effet. Mais somme toute, c'est le « martyr intellectuel et charnel de Frollo³⁹³ » qui le mène à la perdition. Victime de l'Anankè, le prêtre s'égare dans son ensauvagement, noyé dans son obsession de toucher la Esmeralda comme l'est l'alchimiste de trouver la formule de Nicolas Flamel pour réaliser le Grand Œuvre. L'émeraude, comme l'or, demeureront hors d'atteinte, pour son plus grand malheur en tant qu'homme de science et la damnation de son âme en tant qu'homme d'Église. « [M]ouche aveugle, docteur insensé³⁹⁴ », Frollo s'est donc lancé à corps perdu dans

³⁹¹ *Ibid.*, p. 324.

³⁹² André Bellessort, *op. cit.*, p. 95.

³⁹³ Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1067.

³⁹⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 201.

la « subtile toile d'araignée tendue par le destin³⁹⁵ » et s'est retrouvé piégé, « la tête brisée et les ailes arrachées, entre les antennes de fer de la fatalité³⁹⁶ ! »

Le dénouement du roman illustre bien le sort tragique que réserve au prêtre la mort de la bohémienne : la chute spirituelle, qui trouve un équivalent concret dans la chute physique du personnage. Lors de la pendaison de l'égyptienne, Quasimodo ne voit en son père adoptif, observant la scène à partir de la tour septentrionale de la cathédrale, que l'esprit maléfique qu'il est devenu : « Au moment où c'était le plus effroyable, un rire de démon, un rire qu'on ne peut avoir que lorsqu'on n'est plus homme, éclata sur le visage livide du prêtre³⁹⁷. » Ce rire, nous le savons, entraîne le bossu à poser un geste sacrilège, par dépit et par vengeance, soit le parricide. Quasimodo projettera Frollo dans le vide, du haut de Notre-Dame³⁹⁸.

La chute du prêtre se fait, à nos yeux, l'écho de son parcours carnavalisé au fil du récit, étant elle-même carnavalesque. Effectivement, la description qu'en fait le narrateur montre bien un corps qui se renverse et fait la roue jusqu'à son écrasement au sol : « L'archidiacre lancé dans l'espace tomba d'abord la tête en bas et les deux mains étendues, puis il fit plusieurs tours sur lui-même³⁹⁹. » La roue, rappelons-nous les explications de Bakhtine, reproduit la logique carnavalesque par excellence — le mouvement rotatoire du retournement étant à la base même du principe d'inversion que l'on retrouve dans tout carnaval traditionnel. Le théoricien russe dira de fait, en regard du système carnavalesque, que

[s]on expression la plus élémentaire — pour ainsi dire le phénomène premier du comique populaire — est *un mouvement de roue*, c'est-à-dire une permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa [...]. On le retrouve dans les nombreux autres mouvements élémentaires du clown : *le derrière s'évertue obstinément à occuper la place de la tête, et la tête, celle du derrière*. L'autre

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ *Idem.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 339.

³⁹⁸ Geste qui rappelle, par ailleurs, la scène du précipice dans *Bug-Jargal*, où la damnation d'Habibrah s'accompagne également d'une chute physique. A. Bellessort dira ainsi, de cet épisode : « Nous avons là comme la première ébauche de la grande scène finale de *Notre-Dame de Paris* : Claude Frollo suspendu à une arête de Notre-Dame et s'écrasant sur le pavé. » (*Op. cit.*, p. 72.)

³⁹⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 340.

expression de même principe est le rôle énorme de *l'envers, du contraire, du devant-derrrière*, dans les mouvements et actions du corps comique⁴⁰⁰.

Cette chute mortelle, par son mouvement, constituerait donc une représentation métaphorique de la carnavalisation de Frollo. Mais ce n'est pas tout. Nous croyons également qu'elle confirme le rapport symbolique du prêtre avec la logique de l'oralité, dans la mesure où la narration de cette scène finale met en avant-plan le corps du personnage. Un corps parlant — qui est, tout au long du roman, de plus en plus investi, de plus en plus dominant (jusqu'à dominer l'archidiacre lui-même), et qui là, au seuil de la mort, ne s'exprime plus que par la gestuelle. À l'instar de la pauvre recluse, le dernier témoignage de Frollo est celui d'un corps ensauvagé, carnavalisé et, d'une certaine manière, *en performance*.

2.2.1.5 Carnaval entrant, carême déviant

De toute évidence, les liens unissant le prêtre et la pénitente vont au-delà de la logique quadragésimale qui définit les fondements de l'institution religieuse dans *Notre-Dame de Paris*, et qui relie ces personnages au sein d'un système de représentation reprenant les valeurs restrictives, privatoires et mortifiantes du carême. Tous deux sont, comme Quasimodo et la Esmeralda, victimes de l'implacable fatalité — ce qui fera dire à Y. Gohin qu'« avec Frollo et la Sachette [...] apparaissent au fond du drame les figures parentales sur qui se replie le malheur inéluctable, l'*Anankè* du désir⁴⁰¹ ». Tous deux sont également des personnages liminaires, captifs de l'état de marge que constitue le deuil — deuil ici dysfonctionnel car impossible (il se fait mal ou ne connaît pas de fin). Et tous deux, dans leur statut liminaire, subissent un effet de carnavalisation, passant progressivement de la logique quadragésimale qui *a priori* les caractérise à la logique carnavalesque inhérente au roman, et ce, suivant un processus d'ensauvagement.

⁴⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 350.

⁴⁰¹ Yves Gohin, « Introduction », dans Victor Hugo, *Les Misérables I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995, p. 10.

Aussi la carnavalisation de Frollo et de la recluse soulève-t-elle, ultimement, le même enjeu que pose la nature carnavalesque du bossu et de la bohémienne. Soit l'expression d'un trouble, d'un désordre. Les principaux symptômes qui se manifestent au cours de leur ensauvagement respectif — altérité, devenir-animal, furie, fièvre, résurgences des pulsions sexuelles, etc. — ne sont-ils pas d'ailleurs des marques distinctives que l'on observe notamment, et dans un contexte tout autre, chez les chamanes et les possédés, ces « maître[s] du désordre⁴⁰² »?

Parallèle en effet des plus intéressants à faire entre nos personnages carnavalisés et les chamanes-possédés qu'étudie finement B. Hell dans son ouvrage ethnologique sur, entre autres, les rituels chamaniques des Gnawa, au Maroc. Car il s'agit bien, dans les deux cas, d'une prise de possession du corps, par irruption d'un *esprit* sauvage ou « retour d'un Sauvage refoulé⁴⁰³ ». Or, chez Hugo, l'ensauvagement du prêtre et de la pénitente n'a qu'une portée individuelle — alors que le chamane-possédé est « au centre d'un système de communication spécifique⁴⁰⁴ » reliant les esprits de la surnature et une collectivité donnée, et qu'il assure ainsi une certaine cohésion sociale. Nos endeuillés, dans leur ensauvagement, ne sont pas mis en contact avec un au-delà (la surnature, l'univers spirituel), mais plutôt avec l'en deçà : ils sont ramenés non seulement à leur corporalité, voire à leur bas matériel et corporel bakhtinien, mais encore, et surtout, à leurs instincts primaires, à l'animalité en eux.

Le désordre qu'engendre l'ensauvagement carnavalesque de Frollo et de la sachette se fait *in fine* le reflet d'une transgression, d'une dysfonction ou d'un dévoiement en regard de la vision du carême que véhicule le roman à travers l'institution religieuse. En d'autres mots, la représentation hugolienne du carême dévoie de son sens premier, tel que pensé par l'Église catholique, et les parcours

⁴⁰² Bertrand Hell, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-Flammarion », 1999, p. 19. À ce sujet, et sur « la manière dont les rites mettent en scène l'altérité » (*ibid.*, p. 18), voir le chapitre premier (« Furie et altérité ») de la troisième partie (« Les marques du désordre »).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 221.

carnavalisés du prêtre et de la pénitente mettent en lumière cet aspect problématique de la question. En plus de n'investir que les valeurs ascétiques traditionnellement associées à cette période pré-pascale, le carême de nos deux personnages — lequel correspond à un deuil lui-même perpétuel, un deuil impossible qui est sans levée — n'a d'issue que la folie et la mort. Qui plus est, dans le cas de Frollo, douloureusement oppressé par les vœux que lui impose sa vocation cléricale, il mène à la damnation. C'est un carême qui, somme toute, n'offre aucune possibilité de salut, aucune promesse d'absolution. Ce à quoi devrait pourtant mener le *vrai* carême, selon la pensée chrétienne.

2.2.2 Le condamné, une figure de carême en plein Mardi gras

En présentant un régime pénitentiaire coercitif, austère et strictement réglé, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, comme nous l'avons soulevé dans la première partie, se veut le reflet des mutations de la pénalité qu'engendre, au tournant du XIX^e siècle, l'idéologie dominante d'une France désireuse de s'affranchir des barbaries encore fraîches de la Révolution. Conséquemment à l'entrée progressive de la société française dans un mouvement de littéracisation qui dominera tous les domaines, le système judiciaire se redéfinit à partir de réformes et de codes écrits, s'institutionnalise et impose désormais une gestion administrative de la criminalité. Une nouvelle économie du châtiment, à la recherche de ce que M. Foucault appelle « la disparition des supplices⁴⁰⁵ », se met donc en place : la punition passe « d'un art des sensations insupportables à une économie des droits suspendus⁴⁰⁶ ». Cette volonté de remise en ordre (sociale et judiciaire) se traduit, dans ce troisième roman de Hugo, par l'omniprésence d'une logique de la littératie en regard non seulement de l'établissement, mais encore de l'institution juridique dans son ensemble.

⁴⁰⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 14.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

Représentation littéraire du pénitencier qui s'offre à lire, dans le récit du condamné, sous une forme particulière — prenant là, en effet, des allures de carême.

Aussi verrons-nous dans les prochaines pages qu'il est possible de relever plusieurs similitudes entre le parcours du condamné, tout au long de son expérience carcérale, et celui de l'archidiacre Frollo dans *Notre-Dame de Paris*. Rattaché d'abord à la logique quadragésimale inhérente au milieu pénitentiaire, le condamné sera progressivement carnavalisé, et ce, par contamination, en quelque sorte, avec la présence carnavalesque dans le roman. Dans le même mouvement, il passera du corpus (l'écrit, la littérature) au corps, transfert — plus que détournement, comme c'est le cas pour le prêtre — qui, ici encore, suggérera un lien symbolique entre le protagoniste et une certaine logique de l'oralité. Car le récit du condamné se fera ultimement l'expression d'un corps parlant, d'un corps qui dit toute la souffrance qui l'assaille.

2.2.2.1 Un « Je » singulier

Lors de sa publication en 1829, *Le Dernier Jour d'un Condamné* est fortement décrié par le lectorat et la critique, celle-ci ne manquant pas de reprocher à Hugo sa fantaisie à mettre en récit « une jonglerie sinistre artificiellement élaborée [...], sachant que le funèbre se porte bien en littérature romantique⁴⁰⁷ ». Ainsi Nodier jugera « que le jeune poète théoricien de l'art pour l'art s'était intoxiqué gratuitement, s'était inoculé ce venin macabre dans le seul but d'une production fantaisiste et d'un livre à succès⁴⁰⁸ ». Or, par-delà la question de la peine de mort et de la guillotine, cette « monstrueuse charpente⁴⁰⁹ », il semble que ce soit davantage la nouveauté même de la narration qui inspire l'horreur. R. Borderie dira en ce sens :

Il n'est plus question de la monstruosité de la peine de mort, mais d'une sorte de monstruosité littéraire, celle qui instaure l'usage de la première personne du

⁴⁰⁷ Jean Massin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 633.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 636.

⁴⁰⁹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 691.

singulier, de ce Je en train de mourir, voix anonyme qui n'a pas fini de monologuer, de Hugo à Beckett⁴¹⁰.

Dans cet *antiroman* sans véritable dénouement, confession d'un antihéros sans nom et sans histoire, le « Je » est effectivement pour le moins problématique. D'abord, nous le savons, c'est un « Je » anonyme — le récit n'offrant aucune indication sur la nature du crime et ne précisant pas l'identité du condamné. Ou plutôt : dans la mesure où le roman se lit sous l'angle du témoignage, voire du testament, l'écriture même constitue la principale matrice identitaire du protagoniste — celui-ci se résumant d'emblée à être un sujet écrivant. Cet « anonyme singulier qui s'adresse à l'anonyme pluriel⁴¹¹ » se définit essentiellement par son statut littéraire.

Mais ce n'est pas tout. Ce « Je » est également captif d'un entre-deux : entre une vie dérobée et une mort imminente, un passé retranché et un avenir interdit. Se sachant encore vivant et se voyant déjà mort, le condamné est enlisé dans le temps présent, dont il ne peut s'extraire. Dont il ne peut s'évader, pourrions-nous dire — car la prison du condamné est aussi grammaticale. Pris dans cette situation d'ambivalence, le protagoniste du *Dernier Jour* est donc, comme l'archidiacre Frollo et la recluse, un personnage liminaire⁴¹². Et son parcours narratif, comme celui de Frollo et de la recluse, est marqué par un deuil impossible. Nous verrons en effet au fil de la présente analyse que le récit est, somme toute, celui d'un condamné qui se raccroche à la vie ou, plus précisément, qui est incapable de quitter son corps.

Aussi y a-t-il autre chose dont le protagoniste se refuse à faire le deuil, soit son éccéité, ce qui le caractérise comme un individu ayant une identité propre. De fait, par-delà l'entre-deux où se situe le « Je », le roman met en place deux forces opposées, soulevant du coup un certain paradoxe dans le récit du condamné. Nonobstant l'anonymat de celui-ci, n'est-ce pas un *Je* qui se dresse de toute sa force,

⁴¹⁰ Roger Borderie, « Notices », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 422.

⁴¹¹ Roger Borderie, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, op. cit., p. 13.

⁴¹² Nous renvoyons le lecteur aux analyses précédentes (surtout à celle de Quasimodo) pour une définition exhaustive du personnage liminaire en littérature.

ultime rebuffade, devant la machine institutionnelle et littéracisante de l'ordre carcéral? Un *Je* qui, contre le système pénitentiaire (et, plus largement, judiciaire), persiste et signe?

Cette donne romanesque nous amène à décliner autrement la liminarité du protagoniste et la situation d'ambivalence qui y est rattachée. À l'instar de tous les personnages liminaires que nous avons étudiés jusqu'ici — lesquels, rappelons-le, sont des êtres figés sur les seuils qui font là l'expérience de transformations dans les limites contraires, ou connaissent des inversions d'état —, le condamné, dans sa position liminale, est *in fine* marqué tant par l'entre-deux vie/mort que par la tension générée par le « Je » narratif, entre l'anonymat et la conscience individuelle.

2.2.2.2 La peine de mort : un rite en trois temps

À l'évidence, cette liminarité et les antinomies qui la définissent nous disent principalement ceci : le condamné est un personnage de la marge. Non seulement est-il effectivement en état de marge dans un processus de deuil impossible, en refusant l'idée de mourir, mais encore se trouve-t-il, tout au long de son récit, dans la marge d'un rite de passage qui, nous le verrons, s'avérera dysfonctionnel. Rite d'ailleurs des plus singuliers : bien qu'il offre à lire la structure rituelle tripartite qu'a modélisée Van Gennep⁴¹³, il n'engage pas un cheminement initiatique de socialisation ou d'apprentissage de sexe et d'état, et semble plutôt avoir été pensé par Hugo lui-même.

Penchons-nous sur la trame du roman, c'est-à-dire l'évolution du protagoniste en attente de son exécution. Nous venons de dire que le récit n'offre aucune indication sur la nature du crime et ne précise pas l'identité du prisonnier. Celui-ci sera jusqu'à la fin « le condamné », et le chapitre intitulé « Mon histoire » (XLVII) est vide de contenu — une note de l'*éditeur* nous indique que les feuillets de ce

⁴¹³ Soit, ainsi que nous l'avons déjà vu, une phase de séparation, une phase de marge et une phase d'agrégation. Voir A. Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 14-15.

chapitre n'ont pas été trouvés. Le crime en soi, les détails, les circonstances, sont de fait accessoires dans le processus de peine de mort. Car c'est bien d'un processus qu'il s'agit ici, comme en témoigne, d'un point de vue sociologique, cette définition :

Par opposition à la vengeance émotive, immédiate, qui est réactionnelle et désordonnée, la peine de mort suppose un plan d'action réfléchi et une succession d'accomplissements strictement réglés. Elle suppose des procédures et des rites qui ont pour objet tant la définition de la transgression et de la sanction que la désignation de la victime et la fixation des procédés exacts de sa mise à mort. Le point saillant est le fait qu'elle n'est pas un agir panique, mais bien [...] un agir de bannissement de la menace panique. Il s'agit, en elle, de la démonstration, face à l'irruption du désordre et de son insupportable impureté, face à la mise en danger de tout l'ordre social [...], d'une maîtrise de l'ordre de la violence⁴¹⁴.

La peine de mort implique une organisation rituelle rigoureuse. Et nous croyons que l'auteur a recours au schème culturel du rite de passage pour actualiser, dans son roman, cette ritualisation d'une maîtrise de la violence — telle que mise en place par le processus de peine de mort. La représentation que propose Hugo de celui-ci est donc élaborée à partir de la réappropriation des mécanismes inhérents aux cérémonies sacrificielles — auxquelles préside l'exercice d'un pouvoir et d'une domination à travers une violence « contrôlée, canalisée, domestiquée, ritualisée⁴¹⁵ » — et de leur textualisation littéraire par le biais de la structure constitutive du rite de passage.

Nous observons en ce sens une évidente homologie structurelle entre rite (de passage) et récit⁴¹⁶, pour ce que le rite sert le texte en tant qu'opérateur de

⁴¹⁴ Jean Clam, « La peine de mort : une perspective sociologique », dans I. Papadopoulos, J.-H. Robert et Université de droit, d'économie et de sciences sociales de Paris (dir.), *La peine de mort : droit, histoire, anthropologie, philosophie*, Paris, Université Panthéon-Assas, coll. « Droit privé », 2000, p. 142.

⁴¹⁵ Bernard Lempert, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », octobre 2000, p. 20. Ces mêmes enjeux, selon l'auteur, peuvent s'observer dans certains phénomènes contemporains de violence politique — ce qui d'ailleurs rapprocherait notre lecture de la ritualisation du processus de peine de mort chez Hugo des réflexions que dégage B. Lempert dans son ouvrage.

⁴¹⁶ Sur la question théorique de la grammaire rituelle et d'une homologie fonctionnelle et structurelle entre rite de passage et récit, voir J.-M. Privat, « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de *Boule de Suif* », dans D. Laporte (dir.), *L'Autre en mémoire*, actes du Colloque international de Winnipeg (Canada), Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 111-124, et M. Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, op. cit., p. 188-200. Pour une application ethnocritique de cette

narrativité⁴¹⁷. En effet, si la configuration narrative du roman reprend l'ordre des grandes composantes de la gestion administrative et institutionnelle de la pénalité au sein du système judiciaire⁴¹⁸, elle suit surtout une grammaire ritique, soit la séquentialisation en trois temps du rite de passage — ainsi que nous la retrouvons dans le modèle construit par Van Gennep. En d'autres mots, il y a dans *Le Dernier Jour* une véritable « structuration ritique du récit⁴¹⁹ », suivant une tripartition séquentielle qui, du reste, ressort aisément du texte.

La phase dite de séparation, par rapport à une situation initiale, se manifeste assez tôt dans le roman, sous forme de retour en arrière. Elle est vécue par le condamné au moment du prononcé même de la sentence de condamnation :

Condamné à mort! dit la foule; et, tandis qu'on m'emmenait, tout ce peuple se rua sur mes pas avec le fracas d'un édifice qui se démolit. Moi, je marchais, ivre et stupéfait. Une révolution venait de se faire en moi. Jusqu'à l'arrêt de mort, je m'étais senti respirer, palpiter, vivre dans le même milieu que les autres hommes; maintenant je distinguais clairement comme une clôture entre le monde et moi. Rien ne m'apparaissait plus sous le même aspect qu'auparavant. Ces larges fenêtres lumineuses, ce beau soleil, ce ciel pur, cette jolie fleur, tout cela était blanc et pâle, de la couleur d'un linceul. Ces hommes, ces femmes, ces enfants qui se pressaient sur mon passage, je leur trouvais des airs de fantômes⁴²⁰.

Le condamné dit bien que le prononcé de la sentence constitue un « arrêt de mort ». La séparation, clairement appuyée par le motif de la clôture, s'établit donc par rapport à la vie. D'un côté de cette clôture, le condamné vit, respire; de l'autre côté, tout prend un aspect sinistre et morbide — la « couleur du linceul », les « airs de fantômes ».

hypothèse homologique dans un texte littéraire, voir, outre les deux références ci-dessus, V. Cnockaert, « "Faire le Prussien" », *op. cit.*

⁴¹⁷ Mais ce ne sera pas là sa seule fonction, comme nous le verrons ultérieurement.

⁴¹⁸ Rappelons la réflexion de M. Roman à ce propos : « L'ordre de l'écriture est imposé par le rythme extérieur et mécanique de la condamnation. La construction du récit se révèle très habile en ce qu'elle intègre ainsi naturellement les principaux éléments de la procédure pénale juste avant et après la sentence de mort [...] » (*Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 63.)

⁴¹⁹ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 191.

⁴²⁰ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 661.

Aussitôt la sentence prononcée, environ six semaines s'écoulent avant l'exécution. Alors s'installe un vide, cet *arrêt* dans lequel est plongé le condamné et qui, selon nous, correspond à la phase de marge du rite de passage. Cette étape, qui occupe la quasi-entièreté du roman, transpose le lecteur entre les murs de la prison. Là où le condamné attend, là où il est position liminaire, cheminant dans un entre-deux : entre la vie et la mort — comme il oscille entre l'anonymat et la conscience individuelle. De même que nous l'avons soulevé en analysant les processus de deuil de l'archidiacre Frolo et de la sachette dans *Notre-Dame de Paris*, l'état de marge du condamné trouve, dans l'économie textuelle, un équivalent métaphorique dans l'espace physique auquel est associé le personnage, et qui constitue un lieu de solitude, d'isolement ou de retranchement par rapport à la société. C'est-à-dire le cachot.

La phase dite d'agrégation, qui confirme la situation nouvelle du sujet rituel⁴²¹ et l'efficacité symbolique du rite, correspondrait dès lors à l'épisode du cortège du condamné jusqu'en place de Grève. Soit les dernières pages du roman, qui relatent la sortie de prison du protagoniste et son parcours jusqu'à l'échafaud.

2.2.2.3 Quand le « passant » ne passe pas

En raison de la perspective même de l'approche ethnocritique, qui « vise à expliciter les enjeux culturels des textes littéraires⁴²² », la structure narrative en trois parties du roman se prête bien, de prime abord, à une lecture qui se pencherait sur la pratique rituelle que travaille le récit. Or, l'intérêt de cette étude se révèle autrement. En effet, la réappropriation hugolienne du rite de passage soulève ici un paradoxe sémantique. Le rite que nous donne à lire la séquentialisation textuelle du *Dernier Jour* constitue d'emblée une voie sans issue pour le condamné. Celui-ci, rappelons-

⁴²¹ Rappelons que nous empruntons cette dénomination à V. W. Turner (voir *op. cit.*, p. 95).

⁴²² Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 11.

nous, refuse de mourir. Ou plutôt : il n'arrive pas à envisager sa mort prochaine, à se représenter son absence. Très souvent le récit est, en ce sens, celui d'un homme qui ne veut pas quitter son corps :

Oh! est-il bien vrai que je vais mourir avant la fin du jour? Est-il bien vrai que c'est moi? Ce bruit sourd de cris que j'entends au-dehors, ce flot de peuple joyeux qui déjà se hâte sur les quais, ces gendarmes qui s'apprêtent dans leurs casernes, ce prêtre en robe noire, cet autre homme aux mains rouges, c'est pour moi! c'est moi qui vais mourir! moi, le même qui est ici, qui vit, qui se meut, qui respire, qui est assis à cette table, laquelle ressemble à une autre table, et pourrait aussi bien être ailleurs; moi, enfin, ce moi que je touche et que je sens, et dont le vêtement fait les plis que voilà⁴²³!

De la première à la dernière page, le texte développe avec une parfaite rigueur cette antinomie : la conscience de soi d'un « Je » écrivant, exprimée par l'impossibilité de se défaire de son corps, et la certitude de la mort prochaine, qui déconstruit cette conscience individuelle, qui fera du « Je » un « Il »... Prisonnier de l'entre-deux, le condamné est, nous l'avons dit, confiné dans l'agonie de se savoir encore vivant et de se voir déjà mort. De là l'aspect problématique du rite de passage que met de l'avant la structure du roman. Dans la mesure même où le sujet rituel n'adhère pas au rite et en refuse l'agrégation, il ne peut y avoir de passage symbolique.

Aussi cette dysfonction de l'efficacité du rite de passage préfigure-t-elle l'échec du sacrifice dans le roman, où l'expérience du condamné s'avère tortueuse, confuse, et n'aboutit que sur une agrégation collective et publique tout aussi confuse. L'épisode du cortège *funèbre*, qui clôt le récit (chapitre XLVIII), ne se résume-t-il pas à un grand spectacle où le condamné, bien toiletté et vêtu d'un nouveau costume, occupe le rôle en solo? Tout le long du trajet, on loue des tables, des chaises et des échafaudages. Les cabarets regorgent de spectateurs ivres du plaisir qu'éveille la théâtralisation de la misère et de la torture concentrées sur un seul homme. C'est d'ailleurs le peuple spectateur qui fonde tout l'aspect festif et collectif de la scène : il anticipe l'exécution du condamné en riant, en battant des mains, en applaudissant. Lieu traditionnel des rassemblements populaires, la place de Grève est un centre

⁴²³ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 691.

d'attraction pour la foule joyeuse et bruyante, envahissante marée humaine. Et tandis que le condamné est à quelques minutes de son exécution, l'atmosphère festive du spectacle atteint son paroxysme⁴²⁴.

La finale du roman, présentée au lecteur à travers le regard du supplicié, semble loin de l'objectif que cherche à atteindre le processus de peine de mort, soit, suivant la définition que nous en avons donnée plus tôt, le « bannissement de la menace panique » et la « maîtrise de l'ordre de la violence⁴²⁵ ». Effectivement, la peine de mort, comme méthode punitive, se veut la manifestation d'une mise à l'ordre d'un épisode de désordre ou d'une menace de désordre. Imposée en réaction à un crime commis par un individu, elle représente donc l'application d'un contrôle social — sur le désordre ou la menace de désordre. Démarche à laquelle se rattache d'ailleurs l'idéologie sacrificielle, qui repose habituellement sur une finalité collective et assure dans la société une fonction purgative⁴²⁶. Or, ce n'est pas ce que dit *Le Dernier Jour*. Ici, le sacrifice du condamné ne fait que mener à l'expression du désordre social. Autrement dit, la peine de mort, sous la plume de Hugo, ne permet pas la restauration de l'ordre perturbé par la criminalité.

C'est dans cet ultime échec de l'efficacité symbolique du rite de passage, et de l'idéologie sacrificielle, que se construit dans le roman une logique de la carnavalisation. De fait, la liminarité du protagoniste, sa captivité dans la marge d'un rite de passage dysfonctionnel (et d'un deuil impossible), n'est pas seulement marquée par un entre-deux vie/mort et une tension narrative. Là, dans cet espace qui privilégie l'expérience des limites contraires ou les inversions d'état, le condamné subira une transformation : il sera carnavalisé. Comme l'archidiacre Frolo et la

⁴²⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur cet épisode.

⁴²⁵ Jean Clam, *op. cit.*, p. 142.

⁴²⁶ B. Lempert explique ainsi qu'« une forte capacité de convocation de la part du pouvoir, l'exacerbation d'une identité collective, la valorisation d'une cause jusqu'à sa sacralisation, l'établissement d'un lien serré entre ordre social et représentation du monde, la destruction mise au service de cette représentation, la projection du mal sur l'ensemble des suppliciés, l'absence de pitié à leur égard, la mise en place d'une illusion de consensus pouvant aller jusqu'à la mise en scène d'un simulacre de consentement » sont des éléments qui « participent ordinairement de la violence sacrificielle » (*op. cit.*, p. 16-17).

recluse de la Tour-Roland dans le roman de la cathédrale, il touchera aux deux pôles du grand schème carnaval/carême qui structure le roman, basculant de la logique quadragésimale qui définit *a priori* son séjour en prison à une logique du carnaval, et ce, par contamination, en quelque sorte, avec une certaine présence carnavalesque à l'intérieur du pénitencier.

2.2.2.4 Du carême...

L'analyse que nous avons menée dans la première partie de notre thèse nous a permis de voir que, si le condamné prend la plume à 24 heures seulement de son exécution, son récit s'insère dans un cadre temporel plus large. Entre les premières lignes du chapitre I et les derniers mots du chapitre XLIX est relaté un espace-temps de six semaines. Et cette attente de six semaines, soit environ 40 jours, s'avère être pour le protagoniste une période de carême — d'un point de vue symbolique. En effet, par-delà cette correspondance temporelle fort intéressante, le séjour en prison du condamné constitue un temps de pénitence, c'est-à-dire un passage obligé par des restrictions alimentaires (pain noir, bouillon maigre), des interdictions sexuelles, des mortifications physiques (rudolement, brutalité) et psychologiques. Tous des éléments qui ne sont pas sans rappeler les valeurs ascétiques du carême.

Nous avons également vu que cette épreuve d'oppression corporelle et mentale qu'impose le régime carcéral, c'est à travers l'écriture que le condamné la vit. Écriture que l'on peut rattacher tout autant à la logique quadragésimale que véhicule le roman — faisant du journal un point de jonction de la littérature et de la logique du carême. Effectivement, dans la mesure où il offre au condamné la promesse d'une issue devant les tourments qui l'assaillent à l'approche de son exécution, où il lui permet d'expulser la tempête de sensations qui envahit son corps et ainsi de s'en soulager, ce « journal de mes souffrances⁴²⁷ » se présente *a priori* (tant au lecteur

⁴²⁷ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

qu'au condamné) comme l'ultime espace de rédemption. Voire d'absolution. Car au moyen de cette écriture, qui se veut libératrice, le condamné peut se dire à lui-même toutes les terreurs qui l'affligent : son récit est certes témoignage, mais encore exutoire, confession, prière, *mea culpa*. Dès lors la plume, l'encrier et le papier se substituent au prêtre, dont l'assistance a désormais peu de valeur et n'est, à vrai dire, plus d'aucune utilité. Cet état de fait explique d'ailleurs le « discours impossible⁴²⁸ » entre le condamné et l'aumônier de la prison.

L'incarcération du condamné correspond donc, de manière symbolique, à une entrée en période de carême. Aussi déclenchera-t-elle, paradoxalement, le processus de carnavalisation du personnage. En effet, le milieu pénitentiaire, s'il impose au prisonnier une sorte de carême, sera également un lieu d'expression ou de manifestation d'une forme de carnaval.

2.2.2.5 ... au carnaval...

Alors qu'il est en état de marge (et de liminarité), le condamné sera exposé à ce que nous pourrions appeler une irruption carnavalesque à l'intérieur du pénitencier. Le roman illustre on ne plus clairement que l'univers des prisonniers est, de fait, un univers parallèle à la réalité extérieure, un univers autonome, comme l'est au fond tout carnaval traditionnel — celui-ci donnant lieu, pour reprendre les réflexions de M. Bakhtine, à une « dualité du monde⁴²⁹ ». Le milieu des prisonniers a surtout de carnavalesque qu'il peut être perçu tel un monde à l'envers ou, plus précisément, tel un envers de la société. Là, le système de référence par rapport au *dehors* se travestit, « à la manière du carnaval, qui invente une contre-culture en imitant et inversant les pratiques de la culture dominante⁴³⁰ ». Cet aspect du milieu carcéral s'observe dans deux éléments particuliers du récit : l'argot et le ferrement des forçats. Éléments qui,

⁴²⁸ Roger Borderie, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

⁴²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 13.

⁴³⁰ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 103.

du reste, consolident le lien entre le carnavalesque (de la société des prisonniers) et l'oralité, pour ce qu'on peut y déceler, outre la valeur de marginalité culturelle (contre-culture), l'idée de performance tant orale que rituelle, comme l'idée de coprésence et d'investissement des corps.

L'argot

Parlure travestie aux étranges accents, l'argot — « cette langue autre à l'intérieur de la langue, [...] cet envers du langage⁴³¹ » — repose effectivement sur une logique des plus carnavalesques. Non seulement s'est-il développé entre les murs de la prison, mais il constitue le reflet même de cette société inversée que représentent les prisonniers. Rappelons la description qu'en fait le condamné :

Tous les dimanches, après la messe, on me lâche dans le préau, à l'heure de la récréation. Là, je cause avec les détenus : il le faut bien. Ils sont de bonnes gens, les misérables. Ils me content leurs *tours*, ce serait à faire horreur, mais je sais qu'ils se vantent. Ils m'apprennent à parler argot, à *rouscailler bigorne*, comme ils disent. C'est toute une langue entée sur la langue générale comme une espèce d'excroissance hideuse, comme une verrue. Quelquefois une énergie singulière, un pittoresque effrayant : *Il y a du raisiné sur le trimar* (du sang sur le chemin), *épouser la veuve* (être pendu) [...] et puis partout, à chaque instant, des mots bizarres, mystérieux, laids et sordides, venus on ne sait d'où : *le taule* (le bourreau), *la cône* (la mort), *la placarde* (la place des exécutions). On dirait des crapauds et des araignées. Quand on entend parler cette langue, cela fait l'effet de quelque chose de sale et de poudreux, d'une liasse de haillons que l'on secouerait devant vous⁴³².

Et plus loin :

[...] j'entendis s'élever sous ma fenêtre une voix, non celle d'un oiseau, mais bien mieux : la voix pure, fraîche, veloutée d'une jeune fille de quinze ans. Je levai la tête comme en sursaut, j'écoutai avidement la chanson qu'elle chantait. C'était un air lent et langoureux, une espèce de roucoulement triste et lamentable [...] tout cela chanté sur l'air le plus doux et par la plus douce voix qui ait jamais endormi l'oreille humaine!... J'en suis resté navré, glacé, anéanti. C'était une chose repoussante que toutes ces monstrueuses paroles sortant de cette bouche vermeille et fraîche. On eût dit la bave d'une limace sur une rose. [...] Le patois de la caverne et du bain, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot marié à une voix de jeune fille, [...] tous ces mots

⁴³¹ Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1067.

⁴³² Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 663.

difformes et mal faits, chantés, cadencés et perlés! Ah! qu'une prison est quelque chose d'infâme⁴³³!

Ces passages éclairent bien le principal attrait de ce patois pénitencier, en montrant comment celui-ci rejoint de près la sensation grotesque du corps carnavalesque, au sens où l'entend M. Bakhtine dans sa conception du « réalisme grotesque⁴³⁴ » — issue de l'imagerie propre à la culture comique du Moyen Âge. Expression d'un « phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée⁴³⁵ », le corps grotesque (tel qu'il figure dans les manifestations populaires des carnivals traditionnels) est délimité par des contours mouvants. Il

n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances [...] ⁴³⁶.

Cette définition n'évoque-t-elle pas la perception qu'a le condamné de l'argot par comparaison avec la langue « générale » — c'est-à-dire comme une excroissance ou une verrue?

La logique carnavalesque de l'argot relève donc à la fois de la nature travestie de ce patois par rapport à la langue commune, de son statut d'envers de langage et de son caractère grotesque. Grotesque qui d'ailleurs est ici tout aussi carnavalesque que typiquement hugolien, dans la mesure où — relisons la seconde description rapportée ci-dessus — il s'unit au sublime, au sein d'une esthétique féconde (et elle-même carnavalesque) fondée sur l'harmonie des contraires. Esthétique que l'on connaît déjà comme étant un principe constitutif de l'écriture hugolienne. Dans le chant argotique de la jeune fille s'opposent l'impureté et la pureté : la complainte hideuse, aux « mots

⁴³³ *Ibid.*, p. 677-679.

⁴³⁴ Nous renvoyons le lecteur aux pages qui traitent du grotesque carnavalesque dans la section consacrée au carnaval.

⁴³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 33.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 35.

difformes⁴³⁷ », sort d'une « bouche vermeille et fraîche⁴³⁸ », au son d'une voix veloutée.

Le ferrement des forçats

Cérémonie cyclique et périodique, qui survient chaque fois qu'un convoi de prisonniers est sur le point de quitter le pénitencier pour rejoindre le bagne, le ferrement des forçats est un autre indice de la présence carnavalesque à l'intérieur du milieu carcéral — par-delà la logique littératienne qui en définit les contours⁴³⁹. Rigoureusement structuré, comportant plusieurs étapes et exigeant des apprêts (la préparation des accessoires — chaînes, colliers, habits de toile), le ferrement est aussi un rituel symbolique qui reflète l'essence même de l'état à venir des forçats, en évoluant autour des chaînes et des carcans qu'on leur fixera.

Cette fête collective, à laquelle prennent part tant, à l'extérieur, les forçats-acteurs que, à l'intérieur, les prisonniers-spectateurs, promet en effet d'être « une bonne fortune⁴⁴⁰ », un « amusement⁴⁴¹ » pour le condamné. Car le ferrement se déroule d'abord dans une atmosphère euphorisante et parodique, à la façon d'un drame comique. Hugo, qui a visité Bicêtre en 1827 et en 1828⁴⁴², semble du reste reprendre dans son roman une réalité historique. Dans son ouvrage *La Chaîne des forçats*, S. Rappaport nous rappelle en ce sens que

s'il est un temps où la chaîne concentre les regards, c'est en ce jour où l'on pose les fers [...]. [...] Puisque la chaîne est voulue comme une peine effrayante destinée à détourner du crime par l'exhibition des condamnés en une exposition démultipliée dans le temps et l'espace, la faire naître en excluant tous les regards relèverait de l'incohérence la plus totale. S'il est un moment qui vaut d'être donné en spectacle, c'est celui où le collier de fer, signe du triomphe de la

⁴³⁷ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 678.

⁴³⁸ *Idem*.

⁴³⁹ Voir la brève lecture que nous en faisons dans la première partie de notre thèse, à la sous-section « Littératisation des établissements pénitentiaires ».

⁴⁴⁰ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 669-670.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 670.

⁴⁴² Voir Myriam Roman, op. cit., p. 176. Et pour un dossier exhaustif sur les différentes sources à l'origine de la rédaction du *Dernier Jour d'un Condamné*, voir *ibid.*, p. 145-161.

justice et marque infamante de la peine, se referme autour du cou du condamné⁴⁴³.

Rien d'étonnant alors à ce que le romancier recoure au motif de la fenêtre comme élément encadrant le regard du condamné⁴⁴⁴ et, du coup, limitant un espace-scène à l'intérieur duquel se déploie le jeu des acteurs. De fait, nous explique encore S. Rappaport, « les conditions dans lesquelles se déroule la pose des fers, sa durée, l'espace attribué, révèlent la volonté de dramatiser le spectacle du châtiment puisque la procédure disciplinaire paraît réglée à l'exemple d'une représentation théâtrale⁴⁴⁵ ».

En ouverture donc de ce spectacle en trois actes, les forçats sont retirés de la prison (certains du cachot), quittant ainsi un état initial de « prisonniers » qu'ils ne retrouveront pas. Aussi sont-ils expulsés dans la petite cour dans un mouvement repoussant de régurgitation : « deux ou trois portes basses vomirent presque en même temps, et comme par bouffées, dans la cour, des nuées d'hommes hideux, hurlants et déguenillés. C'étaient les forçats⁴⁴⁶. » Le drame carnavalesque peut commencer.

Président d'honneur de l'entrée en scène des forçats : Carnaval lui-même. Soit en la personne du jeune baladin, qui, d'une certaine manière, donne le coup d'envoi de la fête :

Un, surtout, excita des transports d'enthousiasme : un jeune homme de dix-sept ans, qui avait un visage de jeune fille. Il sortait du cachot, où il était au secret depuis huit jours; de sa botte de paille il s'était fait un vêtement qui l'enveloppait de la tête aux pieds, et il entra dans la cour en faisant la roue sur lui-même avec l'agilité d'un serpent. C'était un baladin condamné pour vol. Il y eut une rage de battements de mains et de cris de joie⁴⁴⁷.

Ce personnage est effectivement, à lui seul, l'expression de plusieurs indices carnavalesques. Son ambiguïté sexuelle évoque la pratique du travestissement répondant à l'inversion des rôles ou des sexes, et son déguisement, rafistolé avec la

⁴⁴³ Sylvain Rappaport, *La Chaîne des forçats. 1792-1836*, Aubier, Éditions Flammarion, coll. « Collection historique », 2006, p. 19. L'auteur ajoute plus loin que le « ferrement est un drame dont Bicêtre est le lieu de représentation » (*ibid.*, p. 28).

⁴⁴⁴ Voir Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 670.

⁴⁴⁵ Sylvain Rappaport, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴⁶ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 671.

⁴⁴⁷ *Idem.*

paille du cachot — costume qui d'ailleurs s'observe chez plusieurs autres forçats —, l'identifie à la poupée de paille du carnaval⁴⁴⁸. De plus, la roue qu'il fait en guise d'entrée bouffonne reproduit le mouvement carnavalesque par excellence, c'est-à-dire, nous le savons, l'action rotatoire du retournement (ici la permutation du haut et du bas), qui est à la base même du principe d'inversion des représentations, du monde à l'envers.

Carnaval oblige, tout l'épisode du ferrement donne lieu à l'émergence d'une sensation grotesque des plus éclatantes. Lorsque les forçats sont d'abord *vomis* dans la cour. Lorsqu'ils se dévêtissent pour enfiler les habits du bagne, et que soudainement la pluie d'automne s'abat sur leurs corps nus, disgracieux, faisant grelotter leurs pauvres membres amaigris. Lorsque, immédiatement après la pose des colliers, ils forment une ronde effrénée, où se mêlent argot, rires convulsifs, clameurs furieuses et bruits de chaînes, dans un mouvement de rotation (ici encore) typique du système carnavalesque :

Les cinq cordons se rattachèrent par les mains, et tout à coup se formèrent en ronde immense autour de la branche de la lanterne. Ils tournaient à fatiguer les yeux. Ils chantaient une chanson du bagne, une romance d'argot, sur un air tantôt plaintif, tantôt furieux et gai; on entendait par intervalles des cris grêles, des éclats de rire déchirés et haletants se mêler aux mystérieuses paroles; puis des acclamations furibondes; et les chaînes qui s'entrechoquaient en cadence servaient d'orchestre à ce chant plus rauque que leur bruit. Si je cherchais une image du sabbat, je ne la voudrais ni meilleure ni pire⁴⁴⁹.

Bien qu'elle soit sciemment orchestrée dans le déroulement de la cérémonie, elle-même strictement régulée, cette ronde grotesque — performance empreinte d'oralité — investit un autre invariant du carnaval traditionnel, soit le renversement de l'ordre établi. Dernière des libertés avant leur long voyage, les forçats peuvent en toute impunité défier l'autorité, se moquer d'elle, et faire de ce jour sombre (pour

⁴⁴⁸ A. Van Gennep explique bien que lorsque Carnaval est personnifié par un être humain, celui-ci est complètement vêtu, et parfois chapeauté, de paille. Et lorsque personnifié par un mannequin, Carnaval est confectionné à partir de foin, de paille et de copeaux. (Voir *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III, op. cit.*, partie I, chapitre 3.)

⁴⁴⁹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 673.

conjuré, peut-être, la peur qu'inspire le temps de baigne à venir?) un semblant de célébration triomphante. Autrement dit : semer le désordre dans l'ordre.

Cette déstabilisation du rapport dominant-dominé s'observera également aussitôt le repas terminé. Là, c'est dans un geste de défi que les forçats reprendront de plus belle leur ronde carnavalesque :

On apporta dans le préau un large baquet. Les gardes-chiourme rompirent la danse des forçats à coups de bâton, et les conduisirent à ce baquet [...]. Ils mangèrent. Puis, ayant mangé, ils jetèrent sur le pavé ce qui restait de leur soupe et de leur pain bis, et se remirent à danser et à chanter. Il paraît qu'on leur laisse cette liberté le jour du ferrage et la nuit qui le suit⁴⁵⁰.

Le rapport dichotomique ordre/désordre constitue en effet un enjeu fondamental de la cérémonie du ferrement. Et nous voyons là une véritable réappropriation du schème culturel carnaval/carême. Si les forçats représentent le désordre (ou un potentiel de désordre), les gardes-chiourme sont, pour leur part, les gardiens de l'ordre. Ils ont pour rôle de contrôler le désordre, de maîtriser les forçats — ce qu'ils font « à coups de bâton⁴⁵¹ ». Aussi l'analogie culturelle va-t-elle ici de soi, dans la mesure où, tel que nous l'avons vu dans la première partie de notre thèse, le personnel pénitentiaire (dont les gardes-chiourme et les geôliers) s'inscrit dans l'ensemble de l'économie carcérale et, plus largement, du système pénal. Tout ce qui, chez Hugo, véhicule une logique quadragésimale⁴⁵². Cette donne romanesque nous faisait d'ailleurs comprendre autrement, dans l'épisode du ferrement, la portée métaphorique de l'image suggérée par les cordons allongés au sol — cordons composés de chaînes et de carcans et qui, « développés à terre, figurent assez bien la grande arête d'un poisson⁴⁵³ ».

Somme toute, le spectacle du ferrement des forçats donne lieu, comme en temps de carnaval, à des libertés autorisées, à un désordre cautionné. Car, comme en temps de carnaval, il y aura bien par la suite un retour à l'ordre. Le départ des forçats

⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² Tout ce qui véhicule également une logique littératienne — à laquelle s'oppose, du reste, la logique de l'oralité inhérente à la société des prisonniers.

⁴⁵³ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 672.

confirme le cours attendu des événements, ce retour à la discipline, alors que les nouveaux bagnards, regroupés dans une procession de charrettes, sont en route pour leur nouvelle vie :

Entre ce double rang de soldats cheminaient lentement, cahotées à chaque pavé, cinq longues charrettes chargées d'hommes; c'étaient les forçats qui portaient. [...] Il s'était établi entre la foule et les charrettes je ne sais quel horrible dialogue : injures d'un côté, bravades de l'autre, imprécations des deux parts; mais, à un signe du capitaine, je vis les coups de bâton pleuvoir au hasard dans les charrettes, sur les épaules ou sur les têtes, et tout rentra dans cette espèce de calme extérieur qu'on appelle l'ordre. [...] La foule s'écoula. Tout ce spectacle s'évanouit comme une fantasmagorie. [...] Et c'est là pour eux le commencement⁴⁵⁴!

Après la fête, le bagne; après les réjouissances, la pénitence. En d'autres mots, une sorte de carême⁴⁵⁵ succède au carnaval des forçats. Et pour ceux-ci, ce jour-là, carême porte un nom : Toulon.

2.2.2.6 ... à la carnavalisation

Si *carême* réussit à mater *carnaval* au terme du rituel du ferrement des forçats, ce ne sera pas le cas pour ce qui est du cheminement du condamné au fil des étapes de son rite de passage. Cheminement qui, nous l'avons mentionné plus tôt, s'avère ici confus, tortueux (car il est refusé), et n'aboutit que sur une agrégation dysfonctionnelle. Tandis que son séjour carcéral repose *a priori* sur une logique

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 674-675. À la différence de ce que donne à lire le roman, pour S. Rappaport, c'est particulièrement cette étape du parcours des forçats ferrés en direction du bagne qui « paraît s'insérer dans [une] structure carnavalesque » (*op. cit.*, p. 161), alors que le véritable spectacle est donné « devant le plus large public » (*ibid.*, p. 145), c'est-à-dire la foule, qui assiste au passage du convoi, à cette « parade des galériens » (*ibid.*, p. 161). Ainsi dira-t-il, partant de la lecture de journaux et de comptes rendus de la fête du carnaval cette année-là, que la « chaîne de juillet 1836 montre à quel point la fête de Bicêtre est une résurgence du Mardi gras » (*ibid.*, p. 162). Voir le rapport analogique que fait l'historien entre la chaîne des forçats et le carnaval dans la section « Le carnaval des forçats » du chapitre 7 de son ouvrage (*ibid.*, p. 155-165).

⁴⁵⁵ Sans évoquer l'idée proprement dite du carême, S. Rappaport fait d'ailleurs allusion à la dimension religieuse de l'exil des forçats, en rappelant la volonté rédemptrice qui est attribuée à la condamnation au bagne, et qualifie en ce sens le rituel du ferrement, tout comme le parcours du convoi de la chaîne, de long « chemin de croix » (*ibid.*, p. 40). Voir ce qu'il dit du rôle de l'Église (l'aumônier des prisons) lors de la cérémonie du ferrement, et notamment des prêches du départ, au chapitre 2 de son ouvrage (p. 44-51 plus précisément).

quadragésimale, le condamné sera ultimement entraîné dans le tourbillon de l'univers carnavalesque des prisonniers. Comme contaminé par son environnement, en raison de son statut liminaire, il sera carnavalisé dans son propre parcours vers l'échafaud. En effet, même sorti de prison, le condamné ne sera pas sorti du monde du carnaval... En témoignent les dernières pages du roman, qui relatent le cortège du protagoniste jusqu'en place de Grève — épisode offrant à lire une grande fête collective ou, plus précisément, un grand carnaval populaire.

Vive le roi!

À ce moment du récit, Hugo fera de son personnage un être double, lieu d'une dialectique oppositionnelle entre corps privé et corps public. D'une part, nous le savons, le récit est essentiellement celui d'un « Je » qui, peu à peu, se replie sur lui-même, en état de marge dans un processus de deuil impossible. Refusant l'idée de mourir, le condamné se raccroche à la vie, à son corps. Le séjour en prison et l'imminence de son exécution représentent en ce sens pour lui une période de mortifications, lente succession de tortures psychologiques et physiques dont il tente de se soulager au moyen de l'écriture.

Corps privé, livré à son angoisse et à sa souffrance, le condamné sera d'autre part, et paradoxalement, un corps public, exhibé, promené dans la collectivité, livré à l'enthousiasme de la foule. Car c'est en grand roi Carnaval qu'il est agrégé au cours de la dernière phase de son rite de passage, alors que Hugo s'approprie la théâtralisation du rite traditionnel que constitue la destitution de Carnaval le jour du Mardi gras. Effectivement, le condamné subit, dans le roman, le sort du roi détrôné : procès, jugement et condamnation à mort, cortège funèbre, exécution. Seules déviations en regard de la tradition : rien de tout le scénario que vit le condamné ne

relève de la parodie, et celui-ci n'est pas un bouc émissaire — il reconnaît avoir commis véritablement un crime de sang⁴⁵⁶.

Aussi cette dualité du protagoniste n'est-elle pas sans rappeler la théorie du double corps du roi, suivant laquelle s'établit « une distinction entre le monarque en tant qu'individu privé et le monarque comme *persona ficta*, incarnation de l'État⁴⁵⁷ ». Soit une distinction entre le corps de chair qui naît et meurt (le roi), et le corps symbolique qui ne meurt pas, le support physique du royaume (le Roi). Cette analogie avec le monarque n'est pas illégitime : le roi Carnaval n'est-il pas le reflet inversé du roi politique ? Et déjà, en raison de son statut même de condamné, le protagoniste du *Dernier Jour* apparaît tel un double opposé du roi, ainsi que le souligne M. Foucault :

À l'autre pôle [du monarque] on pourrait imaginer de placer le corps du condamné; il a lui aussi son statut juridique; il suscite son cérémonial et il appelle tout un discours théorique, non point pour fonder le « plus de pouvoir » qui affectait la personne du souverain, mais pour coder le « moins de pouvoir » dont sont marqués ceux qu'on soumet à une punition. Dans la région la plus sombre du champ politique, le condamné dessine la figure symétrique et inversée du roi⁴⁵⁸.

Nous comprenons mieux dès lors cette réflexion du condamné, qui, dans sa solitude et son abandon, se voyait à l'antipode du souverain :

Il est singulier que je pense sans cesse au roi. [...] Il y a dans cette même ville, à cette même heure, et pas bien loin d'ici, dans un autre palais, un homme qui a aussi des gardes à toutes ses portes, un homme unique comme toi dans le peuple, avec cette différence qu'il est aussi haut que tu es bas⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Rappelons, de fait, que Carnaval était détrôné (condamné en grande pompe et jeté dans le bûcher d'adieu) en qualité de bouc émissaire, le sort qu'il subissait étant réparateur des torts de la société en fête — de son exaltation, de ses débordements, parfois même de tous les péchés de la collectivité. Le bûcher carnavalesque devenait alors un incendie purificateur qui, en délivrant la société de ses vices, permettait de rénover le monde. Ceci dit, A. Van Gennep nous explique que Carnaval ne faisait peut-être pas toujours figure de bouc émissaire : « il est impossible de généraliser pour la France entière et de décider si partout on le tue en qualité de Bouc émissaire. C'est, en tout cas, comme criminel qu'il est assailli de huées et parfois accompagné d'une escorte armée et de gendarmes fictifs. » (*Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III, op. cit.*, p. 984.)

⁴⁵⁷ Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1981, p. 11.

⁴⁵⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 700.

Si, tout au long du récit, le condamné incarne le pôle symétrique et opposé du roi, le « moins de pouvoir », force est d'admettre qu'il en regagne à la fin, en quelque sorte, alors qu'il monte en charrette et est conduit à son point d'exécution comme Carnaval à son bûcher. En effet, c'est dans un accès d'exaltation que la foule assistant au spectacle du cortège accueille et salue le futur guillotiné :

J'ai fait trois pas, et j'ai paru sur le seuil du guichet. — Le voilà! le voilà! a crié la foule. Il sort! enfin! Et les plus près de moi battaient des mains. Si fort qu'on aime un roi, ce serait moins de fête. [...] Chapeaux bas! chapeaux bas! criaient mille bouches ensemble. — Comme pour le roi⁴⁶⁰.

Or, le condamné n'aura eu que Bicêtre⁴⁶¹ comme château et n'est, enfin, qu'une parodie de la royauté.

La question du rapport entre corps privé et corps public, que soulève la théorie du double corps du roi, acquiert une signification toute particulière dans la phase d'agrégation du rite de passage. De fait, tandis que les deux natures sont conciliées au sein du souverain, l'agrégation du condamné aboutit ici à une dysfonction de la relation public/privé. Pendant que le peuple cherche à s'appropriier le roi Carnaval — lequel est essentiellement, rappelons-le, un être qui appartient à la collectivité et qui a le pouvoir d'assurer la cohésion de cette collectivité dans son rôle de bouc émissaire —, le condamné n'est qu'un corps en souffrance, confronté au crime qu'il a commis et à sa mort imminente, abandonné à son désir de vivre.

L'échec du rite de passage et de l'idéologie sacrificielle dans le roman trouve donc son ultime expression dans cette agrégation qui brouille les frontières entre l'individuel et le collectif, entre corps privé et corps public, et qui fait de l'échafaud le centre d'un théâtre macabre et grotesque digne des plus grands Mardis gras. Passage raté, carnavalisé, qui marquera l'écriture à laquelle se raccroche le condamné au fil de

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 708-709.

⁴⁶¹ Notons ici la singulière similarité avec le colonel Chabert du récit balzacien, qui est également un « bis-être » dans Bicêtre — d'autant plus que cette similarité engage le paradigme culture de l'écrit/culture de l'oralité. Voir J.-M. Privat et M. Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littérature », *op. cit.*, p. 189.

ses dernières heures. Cette écriture confessionnelle, qui se veut libératrice, s'avérera effectivement, elle aussi, dysfonctionnelle.

Quand les mots disent les maux

Il nous semble apparent que la carnavalisation du protagoniste s'accompagne, dans le texte, d'un transfert symbolique, ou d'une circulation, entre logique littératiennne et logique de l'oralité. Personnage appartenant *a priori* à une culture de la littératie — rappelons qu'il lit, écrit et calcule —, le condamné sera aussi rattaché, d'une certaine manière, à une culture de l'oralité, racontant à l'« anonyme pluriel⁴⁶² » (en dépit de l'intimité à laquelle il est confiné) toute la souffrance qui l'assaille. En somme, le récit du condamné se fait ultimement la voix/e d'un corps parlant, d'un corps qui dit, qui se raconte.

Nous avons vu déjà que le principal mobile du journal est, pour le condamné, d'expulser ses souffrances de son corps. Mais ce que le lecteur constate, c'est que le protagoniste, accablé par un deuil impossible, s'interdit de quitter son enveloppe corporelle. Aussi l'écriture scelle-t-elle ce refus. Dans une logique d'inversion, voire de revirement carnavalesque, l'écriture fait tout sauf préparer le condamné à mourir. Plutôt que de lui apporter la quiétude et l'apaisement qu'il espère, elle se limite, le plus souvent, à être un lieu où il se renferme davantage dans ses angoisses, dans ses tourments.

Le journal du protagoniste ne témoigne en effet que d'une chose : de bout en bout de son incarcération, et jusqu'au moment de son exécution, le condamné n'est que douleurs. Confronté à l'imminence de sa mort, il ressent la vie à travers son corps plus fortement que jamais :

Il est une heure et quart. Voici ce que j'éprouve maintenant : Une violente douleur de tête. Les reins froids, le front brûlant. Chaque fois que je me lève ou que je me penche, il me semble qu'il y a un liquide qui flotte dans mon cerveau, et qui fait battre ma cervelle contre les parois du crâne. J'ai des tressaillements convulsifs, et de temps en temps la plume tombe de mes mains comme par une

⁴⁶² Roger Borderie, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

secousse galvanique. Les yeux me cuisent comme si j'étais dans la fumée. J'ai mal dans les coudes. Encore deux heures et quarante-cinq minutes, et je serai guéri⁴⁶³.

Ce chapitre XXXVIII est un exemple parmi plusieurs illustrant que l'écriture du condamné s'éloigne du but recherché, c'est-à-dire le soulagement des souffrances. Le condamné peut tout écrire, mais l'écrit ne peut rien pour lui et ne le sauvera pas⁴⁶⁴. De toute évidence, bien que le journal s'offre au départ comme la promesse d'une issue devant le calvaire que représente l'approche de l'exécution, bien que cette écriture confessionnelle se substitue à l'aumônier de la prison, finalement il n'existe aucun espace de rédemption (ou d'absolution) pour le condamné — ce à quoi devrait pourtant mener la confession.

Le caractère ici dysfonctionnel de l'écriture corrobore donc la carnavalisation du protagoniste. Sans cesse ramené à son *bas matériel et corporel*, le condamné demeurera emprisonné dans sa corporalité aliénante jusqu'au dénouement du récit. Ainsi ce moment, lors du cortège, où le condamné tente de lâcher prise et de s'en remettre à Dieu dans un mouvement de désespoir, mais est encore une fois rappelé (rabaissé?) à son corps :

Vers le milieu de ce Pont-au-Change, si large et si encombré que nous cheminions à grand'peine, l'horreur m'a pris violemment. J'ai craint de défaillir, dernière vanité! Alors je me suis étourdi moi-même pour être aveugle et pour être sourd à tout, excepté au prêtre, dont j'entendais à peine les paroles, entrecoupées de rumeurs. J'ai pris le crucifix et je l'ai baisé. — Ayez pitié de moi, ai-je dit, ô mon Dieu! — Et j'ai tâché de m'abîmer dans cette pensée. Mais chaque cahot de la dure charrette me secouait. Puis tout à coup je me suis senti un grand froid. La pluie avait traversé mes vêtements, et mouillait la peau de ma tête à travers mes cheveux coupés et courts. — Vous tremblez de froid, mon fils? m'a demandé le prêtre. — Oui, ai-je répondu. Hélas! pas seulement de froid⁴⁶⁵.

Le condamné est un corps ouvert à toutes les sensations. Il tente de se fermer (d'être aveugle et sourd), sans toutefois y arriver. La moindre secousse de la charrette, la moindre goutte de pluie froide le ramène à ses ressentis — et à la sinistre réalité.

⁴⁶³ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 699-700.

⁴⁶⁴ Et nous verrons pourquoi ultérieurement.

⁴⁶⁵ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 710.

2.2.2.7 Ce qu'il reste à dire

Les différentes observations dégagées de notre lecture du *Dernier Jour* nous permettent de constater à quel point le cheminement du protagoniste est semé de failles et de désordre. Nonobstant l'ordre littéraire et quadragésimal qu'impose l'organisation pénitentiaire (et, plus largement, le système pénal et judiciaire en tant qu'institution), le condamné sera soumis à une pénitence où il subira un effet de carnavalisation, comme une figure de carême en plein Mardi gras. Et cette transformation entraînera dans son sillage d'autres formes de dysfonction. Celle de l'écriture confessionnelle, qui ne répond pas à l'effet voulu par le protagoniste. Celle de l'efficacité symbolique du rite de passage, auquel le condamné n'adhère pas et qui aboutit à une agrégation problématique. Celle de l'idéologie sacrificielle du processus de peine de mort, car l'exercice du pouvoir étatique au moyen d'une violence contrôlée, ritualisée, ne donne lieu, sous le regard du condamné, qu'à la manifestation d'un désordre social, véhiculé par une foule avide du plaisir qu'éveille le spectacle de la guillotine.

Ce qui reste, en définitive, de ce récit à la première personne du singulier, c'est la parole d'un corps qui a peur, et surtout qui a mal. Le récit du condamné représente donc également un échec en ce qui a trait au discours qu'est censé porter le corps du criminel que l'on mène à l'échafaud. Dans la pratique des exécutions et des supplices publics, le condamné devait effectivement assurer une certaine cohésion collective en devenant le lieu d'expression de la vérité pénale et de l'exercice du pouvoir royal. M. Foucault explique en ce sens que

le corps du condamné est [...] une pièce essentielle dans le cérémonial du châtimement public. Au coupable de porter en plein jour sa condamnation et la vérité du crime qu'il a commis. Son corps montré. [sic] Promené, exposé, supplicié, doit être comme le support public d'une procédure qui était restée jusque-là dans l'ombre; en lui, sur lui, l'acte de justice doit devenir lisible pour tous⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 53.

Le corps était ainsi le vecteur d'un discours reposant justement sur la démonstration publique de la justice, qui révélait le pouvoir royal dans la restauration d'une souveraineté blessée par le crime. Or, dans le roman, le corps du condamné ne tient plus ce discours de la vérité pénale — et d'ailleurs, le lecteur ignore tout de la nature du crime commis. En construisant le récit à partir de la voix même du protagoniste, Hugo montre que le seul discours patent, à la fin, c'est la souffrance (physique et psychologique).

Aussi devons-nous nous interroger sur la valeur du carême que représente, pour le condamné, cette pénitence au pénitencier. Nous l'avons vu, l'incarcération du condamné marque le début d'un temps qui prend des allures du carême chrétien. Mais paradoxalement, le séjour en prison est également marqué par l'enclenchement du processus de carnavalisation du personnage. Dualité oppositionnelle qui n'est pas dénuée de sens. Nous voyons là ce que nous avons observé précédemment avec les personnages de l'archidiacre Frolo et de la sachette dans *Notre-Dame de Paris*.

En effet, la transformation que subit le condamné — en vertu de sa liminarité, ou de son statut de marge au cœur d'un rite de passage dysfonctionnel et d'un deuil impossible — apparaît comme le symptôme d'un désordre en regard de la vision du carême que projette le roman à travers l'institution judiciaire et pénitentiaire. Plus précisément, la carnavalisation du condamné met en lumière le caractère dévoyé du carême que propose le régime carcéral. Alors que, rappelons-nous, le carême de la pensée chrétienne constitue « une voie d'accès privilégiée à Dieu⁴⁶⁷ », une préparation aux célébrations pascales et une promesse d'absolution, la réappropriation qu'en fait Hugo est tout autre. D'abord, le carême carcéral n'est pas voulu, il est imposé : d'aucune manière l'expérience du condamné ne laisse croire à un quelconque abandon dans l'acte de pénitence. Ensuite, il n'investit (ici encore) que les valeurs ascétiques traditionnellement associées au carême chrétien, sans qu'il y ait possibilité de rédemption ou de salut. Même en se livrant à une écriture qui se veut

⁴⁶⁷ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006, p. 91.

libératrice et qui se présente comme l'unique espace de confession du personnage, le condamné ne trouvera aucune délivrance. Il va mourir de toute façon. Et en attendant ce moment, le condamné, rébarbatif à l'assistance de l'aumônier de la prison, est laissé à sa souffrance, à l'expérience de la douleur — sans autre destination que l'échafaud.

Somme toute, l'effet de carnavalisation dans le roman, ainsi que tous les déplacements, est porteur d'une profonde signifiante. Car le rite n'est pas là pour faire passer le « passant », le sacrifice n'est pas là pour refouler le désordre et assurer la maîtrise de l'ordre social, et l'écriture n'est pas là pour soulager les souffrances du condamné. La textualisation littéraire de ces différents glissements sert plutôt la pensée hugolienne. Nous verrons effectivement ci-après que, par l'intermédiaire de cette logique de la carnavalisation, le romancier remet en cause la légitimité d'un ordre institutionnel, exprime ses vues quant à la guillotine (et la peine de mort en général) et, surtout, veut nous montrer *in fine* où est le vrai carême.

PARTIE 3 LES EFFETS DE SENS

Ne faites pas légèrement des causes. Le propre de l'infini, c'est de contenir fatalement tous les effets de toutes les causes.

- Victor Hugo¹

CHAPITRE I HYBRIDATIONS ET CONFRONTATIONS

À la lumière des différentes analyses proposées au cours des parties précédentes, le lecteur aura certainement constaté que, par-delà toute posture *purement* théorique, les concepts servant d'assises à notre lecture des romans de jeunesse hugoliens doivent être considérés tant dans leur rapport d'opposition que dans les dynamiques interactionnelles qui les régissent. Bien qu'elles aient été présentées de façon indépendante, dans des parties distinctes, les grandes structures littératie/carême et oralité/carnaval doivent, en effet, être appréhendées l'une par rapport à l'autre. Autrement dit, la littératie ne peut se comprendre *in extenso* sans l'oralité, comme le carême ne peut se comprendre *in extenso* sans le carnaval — et vice versa. Car c'est ainsi que ces structures se lisent chez Hugo : elles s'opposent et se confrontent, mais parfois se confondent ou s'influencent, le tout au sein d'un système unifiant. La réappropriation textuelle (littéraire) que fait Hugo de ces quatre concepts reflète indéniablement un métissage culturel.

Aussi y a-t-il un autre constat à dégager de nos analyses. Non seulement observons-nous un croisement entre la logique de la littératie et celle du carême, de même qu'entre la logique de l'oralité et celle du carnaval, mais le schème carnaval/carême lui-même — qui participe de la composition romanesque et génère

¹ Victor Hugo, *Le Tas de Pierre III* dans *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome VI, 1967, p. 1150.

un effet de carnavalisation du texte littéraire² — apparaît, suivant une perspective plus large, au cœur du rapport dialectique littératie/oralité. Plus précisément, et nous nous attacherons à le montrer dans le présent chapitre, les représentations symboliques relevant des logiques carnavalesque et quadragésimale dans les romans soulèvent des enjeux de belligérances culturelles qui renvoient, selon nous, aux tensions entre culture orale et culture écrite que connaît la France dès les lendemains de la Révolution française. Soit dans le contexte d'une « mutation graphique³ » qui commence à s'opérer vers la fin du XVIII^e siècle et marquera l'entrée de la France dans le siècle nouveau. Soit aussi là où doit être située la pensée de Hugo telle qu'exprimée dans ses quatre premiers romans.

1.1 Métissages culturels

La revue des grandes lignes théoriques définissant les notions de littératie et d'oralité, que nous avons présentée en ouverture des deux parties précédentes, nous a permis d'énoncer un concept indispensable à la compréhension de cette dialectique — c'est-à-dire la mesure, dans une société donnée, des degrés de coefficient littératie/oralité et, conséquemment, du taux d'hybridation culturelle. Nous avons effectivement souligné que, dans les sociétés tant traditionnelles que modernes, le partage n'est jamais vraiment si net et exclusif entre culture écrite et culture orale. En d'autres mots, il n'est pas de sociétés qui reposent uniquement sur une culture soit écrite, soit orale⁴. Il existe des degrés de littératie comme des degrés d'oralité, allant

² Au sens où, rappelons-le, l'entend M. Bakhtine. Voir *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, p. 161.

³ Daniel Fabre, « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques », dans B. Fraenkel (dir.), *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherches », 1993, p. 173.

⁴ Nous avons d'ailleurs vu que J. Goody remettait en question l'existence même de « sociétés sans écriture » (*La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 24). De fait, aux yeux de l'anthropologue, la pratique de l'écriture peut être appréhendée de manière plus extensive, et considérée en tant que notation du langage parlé à l'intérieur d'un ensemble

de fort taux à faible taux. État de fait qui oblige à relativiser l'examen de certaines pratiques culturelles, et suivant lequel il est plus approprié de parler de sociétés reposant majoritairement sur une culture écrite (ou orale), et présentant *ipso facto* un faible taux d'oralité (ou de littératie). L'exemple des bergers analphabètes qui ont développé des méthodes afin de tenir les comptes de leur troupeau, de même que celui des commerçants illettrés qui ont inventé des modes de calcul dans l'exercice de leurs fonctions — et ce, avant que la culture littératiennne ne prenne son essor et s'implante dans l'univers de l'économie marchande —, démontrait bien, en ce sens, ce phénomène de métissage culturel, lequel a longtemps persisté (et persiste encore) dans les sociétés modernes⁵.

Aussi ce phénomène social d'hybridations culturelles s'observe-t-il dans le contenu des romans de jeunesse de Hugo. Bien sûr, dans la mesure où, en somme, « [t]oute culture vivante est “meslée” (Montaigne), le produit d'incessants *branchements* et de perpétuels réarrangements ou réinventions sémantiques et sémiotiques de ses schèmes, valeurs et imaginaires⁶ », il va de soi que l'œuvre littéraire — si l'on admet qu'elle est elle-même le produit d'une culture donnée, en même temps qu'elle est produite à l'intérieur d'une culture donnée — incorpore le principe de métissage culturel. C'est, nous le savons, à partir de cette hypothèse première d'une plurivocité culturelle opérante dans les textes littéraires — ou d'une « pluralité et [d'une] variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles

de formes graphiques antérieures ou extérieures à l'écriture elle-même, notamment dans les productions figuratives (art figuratif) des sociétés préhistoriques.

⁵ Nous avons vu en effet, dans la section consacrée à la notion d'oralité (chapitre I de la partie 2), qu'il existe une forme d'oralité dite savante, dont l'importance s'observe encore aujourd'hui dans les milieux intellectuels — telles les institutions académiques et universitaires. Là où le savoir circule au moyen non seulement de l'écrit et de l'imprimé, mais aussi de la parole. Là donc où la parole est en grande proximité avec le livre, et où les dynamiques d'interaction entre l'oralité et la littératie dans les pratiques quotidiennes contribuent à l'avancement des connaissances. À ce sujet, voir F. Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003.

⁶ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », dans V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 2-3.

qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides⁷ — que se définit l'objet d'étude de l'ethnocritique.

Les analyses que nous avons menées jusqu'ici illustrent en effet, et hors de tout doute, que les variations culturelles dans les romans de notre corpus hugolien rejettent toute catégorisation tranchée et exclusive. Alors que les textes foisonnent de correspondances, de rapports d'oppositions et de ressemblances qui s'enchaînent et se répondent, ils prennent également soin de brouiller les frontières et de générer des inversions, des revirements de situation. Voire des amalgames. En ajout aux croisements littératie/carême et oralité/carnaval, il y a chez Hugo des interactions constantes non seulement entre littératie et oralité, mais encore entre carême et carnaval⁸.

De la littératie dans l'oralité. Rappelons-nous la présence, dans *Han d'Islande*, des *papiers importants* qui se retrouvent, dès le début du récit, entre les mains du monstrueux Han. Détournés alors de leur destination initiale (le château de Munckholm) et se soustrayant au contrôle des antagonistes (le comte d'Ahlefeld et son conseiller Musdæmon), ces papiers acquièrent une autonomie qui les fera cheminer de bout en bout du roman en leurrant tous les personnages sur leur parcours. Dissimulés dans le coffret de fer que transporte sur lui, comme un trésor secret, le gardien de la morgue, les papiers suivront ainsi Ordener tout au long de la quête qu'il mène pour repérer le monstre — et pour, du coup, s'emparer des documents. Ils prendront le chemin des montagnes et des forêts, le chemin du Nord. Ce Nord qui

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ En termes, évidemment, de logique symbolique (et de logique structurante) dans l'organisation fictionnelle de chacune des œuvres. Ainsi que nous l'avons déjà précisé, il n'est pas question, dans nos romans, de carême ou de carnaval à proprement parler (mis à part l'épisode de fête carnavalesque sur lequel s'ouvre *Notre-Dame de Paris*). De même, si les romans reprennent de manière littérale certains éléments relevant du concept de littératie, ceux relevant de l'oralité y apparaissent, le plus souvent, de façon subtile et au figuré, prenant alors davantage la forme d'affinités avec la culture de l'oralité — lorsque, par exemple, ces éléments ne se situent que sur un plan individuel, escamotant ainsi la dimension collective (ou communautaire) traditionnellement associée à toute culture orale. Réappropriées, transformées et parfois dévoyées par Hugo dans son écriture, les logiques structurelles reçoivent dès lors « un nouveau sens dans le système de relations constitutif de l'œuvre » (Pierre Bourdieu, « Lectures, lecteurs, lettrés, littérature », *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 141).

s'oppose aux espaces civilisés (littératiens) du roman, lesquels se situent au Sud — soit le plus près du centre de la civilisation occidentale européenne. Ce Nord sauvage et mystérieux, ce *saltus* qui transporte le lecteur dans l'univers de la culture orale — la forêt étant un motif récurrent des contes traditionnels et des récits mythiques. En bref, les *papiers importants* effectueront incognito, et contre toute attente, un passage à travers les lieux par excellence du contre-ordre, de la contre-civilisation et de la contre-littérature dans le roman, avant d'arriver à bon port.

De la littérature dans l'oralité encore avec l'exemple, dans *Bug-Jargal*, de Biassou, ce sadique chef à la tête d'une armée de nègres lors de l'insurrection. Nous avons vu effectivement que, ayant assimilé le préjugé social selon lequel le savoir littéraire est ce qui scelle la suprématie des Blancs, Biassou puise sans hésitation dans cet univers culturel et s'approprie les *habitus* des maîtres colonisateurs, tant pour se positionner à l'égal des Blancs que pour consolider son statut dominant en regard de sa propre armée. Le chapitre XXXVIII, où la révolte des esclaves prend un virage décisif, illustre avec brio le parti pris de Biassou pour le commerce littéraire, signe d'une littérature incorporée. De fait, alors qu'il veut négocier avec le gouverneur Blanchelande l'amnistie générale du peuple esclave, le chef sollicitera le savoir-écrire de d'Auverney, afin de peaufiner la composition d'une lettre adressée à l'assemblée coloniale. Pour accéder à un pouvoir réel et légitime auprès des dirigeants de la colonie, un pouvoir supérieur qui outrepassse les frontières de son armée d'insurgés, Biassou se voit contraint de faire appel à la logique littéraire inhérente à la culture des Blancs. Car il a compris que le pouvoir se loge du côté de la littérature.

De l'oralité dans la littérature. Type d'interaction qui, dans les romans, témoigne de la survivance d'une certaine tradition orale ou du retour (parfois redouté) d'un refoulé culturel. Ainsi, dans *Han d'Islande*, nous avons examiné comment le personnage monstrueux semble tout droit sorti d'une légende fantastique, les récits de ses méfaits — colportés principalement par « les vieilles fileuses du pays⁹ » — se

⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 145.

répandant, de discours en discours, comme des contes d'épouvante. Ce bruit populaire fera intrusion, en quelque sorte, dans l'univers littéraire du roman, dans la mesure où la légende de Han sera récupérée par les agents de l'État monarchique (le comte d'Ahlefeld et son conseiller Musdæmon) dans le complot qu'ils mènent en vue de compromettre Schumacker.

Cette empreinte de la tradition orale dans un univers *a priori* littéraire s'observe également dans *Bug-Jargal*, mais sous une forme différente — soit d'un point de vue structurel. Le récit principal (l'histoire narrée par d'Auverney) ne s'insère-t-il pas dans un récit-cadre qui met en avant une situation de contage? Si le récit central est narré au « Je », le récit-cadre contextualise en effet cette narration à la première personne du singulier, en présentant le protagoniste entouré de ses subalternes militaires et adoptant une posture d'énonciation qui relève de la tradition orale : témoin direct de la révolte des esclaves de Saint-Domingue, l'officier d'Auverney va *raconter* son histoire. De toute évidence, cette structure narrative révèle l'influence d'une certaine oralité (certes, ici encore fictionnalisée) dans le récit d'un personnage-narrateur qui non seulement appartient à la classe sociale rattachée, dans le roman, à la culture de la littérature (les maîtres blancs), mais est également lui-même détenteur d'un savoir littéraire — l'on sait qu'à un moment il peut tenir le « rôle de correcteur des fautes d'orthographe diplomatique¹⁰ ».

Bien qu'il n'y ait pas, dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, un récit-cadre mettant en contexte la prise de parole du protagoniste dans l'organisation fictionnelle (mis à part, peut-être, l'espèce de préface « Une comédie à propos d'une tragédie » signée en accompagnement de la 3^e édition du roman), nous avons vu que le condamné adopte une posture énonciatrice similaire à celle de d'Auverney. Leurs récits — l'un oral, l'autre écrit — se veulent, somme toute, le lieu d'expression d'un « je (me) raconte ». Le journal génère dès lors un transfert symbolique, ou une circulation, entre logique littéraire et logique de l'oralité, alors qu'il se fait

¹⁰ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 662.

ultimement la voix/e d'un corps parlant, d'un corps qui dit, qui raconte à l'« anonyme pluriel¹¹ » toute la souffrance éprouvée. Il y a donc, à nouveau, influence d'une forme d'oralité (singulière car elle escamote la dimension collective traditionnellement associée à toute culture orale) qui transparaît dans le récit du condamné — personnage, nous le savons, issu d'une culture littéraire : « raffiné par l'éducation¹² », il lit, il écrit et il calcule.

De l'oralité dans la littérature encore dans *Notre-Dame de Paris*. Quasimodo, créature carnavalesque aux contours mouvants et partageant des affinités avec la logique de l'oralité, ne vit-il pas à l'intérieur de la cathédrale — ce monument construit sur la base de principes littéraires, ce grand livre de pierre, chef-d'œuvre de l'institution littéraire que constitue elle-même l'Église catholique ? Et le bossu, nous le savons, est uni à cette cathédrale par des liens particuliers :

C'est ainsi que peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant, n'en sortant presque jamais, en subissant à toute heure la pression mystérieuse, il arriva à lui ressembler, à s'y incruster, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. Ses angles saillants s'emboîtaient, qu'on nous passe cette figure, aux angles rentrants de l'édifice, et il en semblait, non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel. On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe. Il y avait entre la vieille église et lui une sympathie instinctive si profonde, tant d'affinités magnétiques, tant d'affinités matérielles, qu'il y adhérerait en quelque sorte comme la tortue à son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace¹³.

Notre-Dame est effectivement la carapace de Quasimodo, son antre maternel, parfois son amante (rappelons-nous l'épisode des cloches au chapitre III du livre quatrième). Comme elle, le bossu est fait de pierre, à l'image des gargouilles qui ornent sa structure — lorsque, à l'épisode de l'amende honorable de la Esmeralda (chapitre VI du livre huitième), Quasimodo est caché dans la galerie des statues des rois, « on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgent

¹¹ Roger Borderie, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 13.

¹² Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 662.

¹³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 118.

depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale¹⁴ ». Or, contrairement à elle, qui est formée d'un système de lignes parallèles, perpendiculaires et croisées, qui est l'objectivation de l'équilibre et de l'ordre, le bossu est mouvement, défini par des lignes difformes, déviées et inégales, expression du déséquilibre et du désordre.

Du carême dans carnaval. Tel que nous l'avons observé dans la scène finale du *Dernier Jour*, alors que le condamné fait figure de carême en plein Mardi gras. Le cortège du protagoniste jusqu'en place de Grève prend, de fait, les allures d'un grand carnaval populaire, où la foule assistant au spectacle accueille et salue le futur guillotiné dans un accès d'enthousiasme passionné. Le condamné est là un corps public — promené dans la collectivité, conduit à son point d'exécution comme Carnaval à son bûcher. Mais suivant une logique dialectique (et dysfonctionnelle), il y sera à la fois un corps privé — livré à son angoisse et à l'expérience de la douleur, abandonné à son désir de vivre.

Enfin, du carnaval dans carême. Ce glissement nous est apparu principalement lors de l'analyse du processus de carnavalisation de l'archidiacre Frollo, de la recluse de la Tour-Roland et du condamné. Tous des personnages liminaires qui sont *a priori* rattachés à la logique quadragésimale que véhiculent les récits où ils figurent, et qui subissent, au fil de leur parcours narratif, une transformation les faisant basculer dans l'univers du carnaval hugolien — transformation illustrant le caractère dévoyé du carême qui, au départ, marque les personnages. Ce glissement nous est également apparu en examinant (à partir de l'argot et du rituel du ferrement des forçats) l'univers carnavalesque de la communauté des prisonniers au sein même de l'établissement pénitentiaire, lequel impose un régime qui reprend (mais en les détournant de leur sens originel) les valeurs ascétiques du carême chrétien.

Si ces quelques exemples (et nous pourrions en décliner d'autres) mettent en lumière les hybridations culturelles à l'œuvre dans les romans de jeunesse de Hugo, la lecture de ces quatre romans montre surtout que l'ambiguïté des rapports entre

¹⁴ *Ibid.*, p. 246.

cultures orale et écrite se place sous le signe de relations belligérantes entre représentations carnavalesques et quadragésimales. Autrement dit, au cœur des dynamiques conflictuelles que travaillent les récits se retrouvent les diverses représentations symboliques qui, somme toute, intègrent dans la matière romanesque un thème traditionnel fort connu : le combat de Carnaval et de Carême.

1.2 Le combat de Carnaval et de Carême

En ouverture de leur article « Les combats de Carnaval et Carême¹⁵ », M. Grinberg et S. Kinser relatent, à partir du témoignage d'un humaniste italien, cet événement festif remontant au XVI^e siècle :

Le 23 février 1506, à Bologne, l'humaniste Giovanni Sabbadino écrivait à sa protectrice Isabella Gonzaga que le prince de la ville Bentivoglio avait fait ériger sur la grande place, devant la cathédrale, une bannière vers laquelle avançaient de part et d'autre deux hommes déguisés, l'un en Carnaval, l'autre en Carême. Chacun était suivi d'une bande de soldats qui combattaient ceux de l'autre camp. La lutte, écrivait Sabbadino, durait environ une heure « au milieu des rires des spectateurs », chaque bande cherchant à s'emparer de la bannière du camp adverse, jusqu'au moment où Carnaval [...] et Carême [...] en venaient aux mains. Finalement, Carnaval réussissait après « avoir beaucoup lutté » à s'emparer de l'étendard de Carême¹⁶.

Nous reproduisons ici le passage en raison de sa grande pertinence avec notre propos. Cette description illustre en effet que le schème carnaval/carême doit être appréhendé dans sa dimension dialectique, en tant que dynamique relationnelle — et, bien sûr, oppositionnelle. Carnaval et Carême sont liés dans la lutte, dans la bataille. « Autour de chaque héros principal s'organise le monde, un monde coupé en deux, dont chaque partie n'acquiert son sens que dans le tout que constitue la narration, ou le combat¹⁷ », diront plus loin les auteurs. Il ne s'agit donc pas seulement d'une simple lutte, mais d'une structure unifiante et signifiante. C'est ainsi qu'elle se joue dans les pratiques

¹⁵ Martine Grinberg et Sam Kinser, « Les combats de Carnaval et Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales ESC*, vol. 38, n° 1, janvier-février 1983, p. 65-98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65. Les auteurs citent R. Renier, « Gaspare Visconti », *Archivio storico lombardo*, 1886, p. 823-824.

¹⁷ Martine Grinberg et Sam Kinser, *op. cit.*, p. 69.

rituelles de certains carnivals traditionnels, et c'est ainsi que nous l'observons dans les romans de notre corpus hugolien.

Sur le plan symbolique, ce « monde » qui s'organise autour de Carnaval et de Carême prend surtout la forme d'une opposition alimentaire entre *gras* et *maigre* — à laquelle s'ajoutent « des oppositions secondaires qui élargissent le champ sémantique de chaque héros¹⁸ ». Cochon contre morue; gibier, graisse de volaille, vin, épices et pâtisseries contre boissons et aliments aigres, salés, tournés sont des antithèses fréquemment utilisées dans la figuration du combat. Or, il nous faut retenir que l'enjeu fondamental de cette bataille, le sens originel de la confrontation, consiste avant tout en un rapport de forces qui régit le cycle calendaire de la fin de l'hiver : au cœur du schème culturel apparaît la personnification de deux « moments antagonistes du temps annuel¹⁹ ».

La période du carnaval, nous l'avons vu, ne se définit pas d'emblée par des dates fixes dans le calendrier de l'année, mais plutôt par rapport à ce qui précède et ce qui suit. Délimité en amont par le Jour des Rois (ou Épiphanie) et en aval par le mercredi des Cendres, le carnaval se manifeste comme « instant d'une tension²⁰ » dans le calendrier : « soudure entre deux années²¹ », et entre deux saisons, d'où jaillit toute l'exubérance festive de la période — exubérance accrue lors des trois jours gras du carnaval, soit les dimanche, lundi et mardi qui précèdent l'entrée en carême, alors que la fête atteint son paroxysme.

Aussi l'ensauvagement caractéristique du temps carnavalesque — ce retour, rappelons-nous, à l'état de sauvagerie qui s'exprime tant dans les personnifications d'hommes sauvages que dans la levée de tous les interdits, la libération des corps, la licence des mœurs et les excès alimentaires — est-il autorisé pour cette raison même que la période est encadrée. Il y a un début, et il y aura une fin. Carnaval peut bien, à

¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX^e siècle : 1800-1914*, Paris, Hachette, coll. « Littérature & sciences humaines », 1978, p. 10.

²¹ *Idem.*

un certain moment, remporter le combat, il devra en revanche céder plus tard sa place à Carême. En ce sens, si le carême est d'autant plus nécessaire qu'il permet la réparation des abus commis pendant le carnaval, inversement, la dimension expiatoire de la période quadragésimale justifie également pourquoi les licences effrénées (et portant la trace des antiques cultes païens) du carnaval ont été tolérées par l'Église, pourquoi le temps du carnaval a ultimement été intégré, ou plutôt accepté, dans le nouveau calendrier liturgique au Moyen Âge.

Dans un de ses écrits, Cl. Lévi-Strauss explique que les systèmes symboliques, à la base de toute culture,

visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres²².

Cette réflexion nous permet de comprendre autrement la raison pour laquelle les enjeux calendaires (et religieux), tout comme les valeurs conflictuelles qu'ils véhiculent, constituent les assises des pratiques rituelles qui actualisent, au moyen du combat, la structure dichotomique du schème carnaval/carême. La symbolique même de ce combat « vise à exprimer » des réalités physiques et sociales. Réalités que résume par ailleurs très bien E. Le Roy Ladurie :

[...] les fonctions mêmes du Carnaval, en tant que pré-carême et anti-carême, l'éloignent au maximum des valeurs ascétiques du christianisme. Le carême exalte l'abstinence alimentaire, sexuelle et la pratique des vertus. Il impliquait jadis, pacifique, une trêve de Dieu. À l'inverse, le Carnaval souligne le péché, gourmand et lubrique; la ripaille (tarif inversé des denrées, banquets des « royaumes », « apothéose des protéines »), le défoulement et le triomphalisme sexuels (maximum annuel des mariages et des conceptions, danses, élection de couples de roi et reine, menaces latentes de viol et de rapt contre les belles riches); il donne à voir enfin l'activité guerrière ou son simulacre (danse des épées des pauvres, défilé militaire de « l'élite »). En ce sens, le Carnaval se rapproche d'un système de données préchrétiennes ou non chrétiennes (autrement dit folkloriques-rustiques, ou même païennes). Dans la mesure où il vise à « enterrer la vie de païen », il reproduit directement certains rites qui avaient préexisté au christianisme dans les fêtes d'hiver païennes telles qu'elles furent amalgamées au catholicisme des humbles lors de la christianisation des

²² Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1997 [1950], p. XIX.

campagnes pendant le premier millénaire, en un temps prodigieux de bricolage culturel. Parmi ces rites paganisants, figurent notamment les inversions des Saturnales; les mascarades animales et fustigations des Lupercales, la chevauchée de l'âne, etc. Mais après tout le christianisme est aussi une religion du *péché* : il est donc normal qu'il ait su digérer totalement ces rites païens; et qu'il se soit pleinement assimilé la joie peccamineuse du Carnaval, quitte à expulser celle-ci quand le Carême approche²³.

L'ethnologue élargira la question de l'antinomie constitutive du cycle carnaval/carême — et que l'on retrouve dans le rituel du combat — en ajoutant, plus loin, que la fonction mythique-annuelle-saisonnière du carnaval

vis[e] à symboliser, au besoin par la dramaturgie, l'écoulement du temps cyclique, de l'année, des saisons agricoles et des périodes religieuses. Les luttes ou joutes symboliques qui caractérisent le Carnaval glissent sans effort d'un plan à l'autre. Les tournois ou jeux de paume carnavalesque (Florence), les parties de football du Mardi gras (îles Britanniques) peuvent donc opposer deux clans de la ville ou de la noblesse, deux comportements (ceux qui pleurent et ceux qui rient), deux groupes d'âge (mariés, non mariés), deux ethnies réelles ou théâtralement figurées (Anglais, Écossais), les habitants respectifs de deux rives d'un fleuve ou de deux secteurs géographiques ou quartiers rivaux d'une ville, etc. Mais ces luttes « duelles » peuvent représenter aussi, fait non contradictoire avec ce qui précède, le combat entre deux entités à la fois folklorico-religieuses et ethnologiques : Carnaval contre Carême, cochon contre morue; ou deux saisons : été contre hiver²⁴.

On le voit, « temps cosmique et temps social [...] sont mêlés de façon inextricable²⁵ » dans les pratiques rituelles qui donnent corps à la symbolique du combat. Il est, de là, aisé de comprendre à la fois la profondeur historique et l'étendue géographique de ces jeux d'affrontement dans les rites carnavalesques.

De fait, tel que le rappellent M. Grinberg et S. Kinser,

[l]a confrontation entre Carnaval et Carême est un élément essentiel de certains carnivals urbains à partir du XV^e siècle et surtout au XVI^e siècle. Sans pouvoir affirmer qu'elle fut générale, cette représentation se retrouve aussi bien en France qu'en Allemagne, en Angleterre qu'en Italie, sous des formes spécifiques. Ces affrontements se perpétuent également dans des carnivals, urbains et ruraux, jusqu'au XX^e siècle²⁶.

²³ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979, p. 340-341.

²⁴ *Ibid.*, p. 347.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Martine Grinberg et Sam Kinser, *op. cit.*, p. 65.

Aussi les auteurs notent-ils que, en parallèle à ces manifestations carnavalesques, le combat de Carnaval et de Carême s'élèvera en véritable thème littéraire, « dont les premières traces, semble-t-il, datent du XIII^e siècle et dont l'apogée se situe entre 1450 et la fin du XVI^e siècle²⁷ ». L'étude de la trajectoire de cette métaphore culturelle dans les textes littéraires — où elle prend essentiellement la forme d'une opposition entre les *gras* et les *maigres* — constitue d'ailleurs l'objet principal de leur article. Après avoir dégagé l'armature du thème²⁸, les auteurs examinent son évolution historique, qui s'avère liée aux mutations du contexte social. Corrélation que M. Grinberg résumera ainsi, dans un article publié un an plus tard :

Dans la série des textes traitant du combat de Carnaval et de Carême qui débute au XIII^e siècle pour s'éteindre progressivement au XVII^e siècle et dont l'heure de gloire se situe au XVI^e siècle, l'opposition première fondée sur la métaphore du pouvoir est calendaire et alimentaire. S'y ajoutent des connotations de comportement social et économique. Mais à partir de la fin du XV^e siècle le corps et les thèmes sexuels rentrent dans le système des contraires qui structurent le récit. Au moment où l'issue du combat donne le plus souvent la victoire à Carême, la sexualité effrénée est devenue synonyme de carnaval. Face à la loi qui règle les rapports sociaux, l'excès de sexualité équivaut au désordre social, excès vu comme fait collectif et d'initiative masculine²⁹.

Les principaux éléments opérants dans l'organisation fictionnelle de cette métaphore culturelle s'observeront, par ailleurs, dans le célèbre tableau de P. Bruegel,

²⁷ *Idem*. Notons d'ailleurs que c'est au XVI^e siècle qu'ont été rédigés et publiés les romans de Rabelais, et que celui-ci reprend explicitement le thème du combat de Carnaval et de Carême (déjà populaire alors) dans *Le Quart Livre*. Soit à l'épisode où les Andouilles dressent une embuscade contre Pantagruel — épisode contenu dans les chapitres XXXVI à XLII. (Voir *Le Quart Livre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1994, p. 413-453.)

²⁸ Dans l'ensemble des textes étudiés, le thème du combat de Carnaval et de Carême offre en effet à lire aux auteurs cinq parties structurantes : 1) une mise en contexte où sont précisées les situations « d'énonciation et d'énoncé » (Martine Grinberg et Sam Kinser, *op. cit.*, p. 66), incluant les « facteurs spatio-géographiques, temporels et socioculturels » (*idem*); 2) le « déclenchement du conflit et la préparation de l'affrontement » (*ibid.*, p. 68), partie qui « met en situation les acteurs de l'histoire » (*idem*); 3) l'« organisation de la bataille (armes et combattants) » (*idem*), c'est-à-dire le « combat lui-même » (*idem*); 4) l'« issue du conflit » (*idem*), laquelle explicite « les implications idéologiques » (*idem*) des « rapports de pouvoir entre les deux adversaires » (*idem*); 5) clôture du récit et ouverture sur un contexte en dehors de la fiction.

²⁹ Martine Grinberg, « Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes? », *Le Carnaval, la fête et la communication. Actes des premières rencontres internationales. Nice, 8 au 10 mars 1984*, Nice, Éditions Serre, 1985, p. 275.

intitulé *Le Combat de Carnaval et de Carême* et réalisé en 1559 — soit pendant « l'heure de gloire » du thème dans les écrits littéraires. Cl. Gaignebet, qui a étudié de près ce tableau³⁰, y voit toutefois une narration figurative qui outrepassa la seule représentation du combat, en « dispos[ant] de façon précise dans l'espace les éléments d'un temps qui va de Noël (25 décembre) à Pâques (12 mars au 12 avril)³¹ ». Il expliquera en ce sens que, dans l'œuvre picturale,

le combat de Carnaval et Carême n'occupe qu'une faible partie du premier plan [...]. [...] ce combat est en fait intégré dans un cycle calendaire complexe dont il n'est qu'un épisode³².

Si l'avant-plan du tableau donne à voir l'affrontement proprement dit de Carnaval et de Carême, tout le reste met effectivement en scène une série de personnages illustrant « les coutumes qui vont du 25 décembre à Pâques [...], qu'elles s'inscrivent dans le cycle des fêtes fixes ou dans celui des fêtes variables en relation avec Pâques³³ ». Cette structuration calendaire partage le tableau en deux parties symétriques : à la droite est figurée la période qui s'étend de Noël jusqu'au carnaval, et à la gauche, celle qui s'étend du mercredi des Cendres jusqu'au Vendredi Saint — les références directes à Pâques étant, quant à elles, placées au centre-haut du tableau. L'analyse détaillée que propose Cl. Gaignebet, découpant en quelque sorte le tableau section par section, fait bien ressortir l'enchaînement logique de cette disposition³⁴.

Par-delà la représentation du combat de Carnaval et de Carême dans les pratiques rituelles de certains carnivals et dans l'œuvre picturale de P. Bruegel, il nous apparaît des plus intéressants que le thème littéraire en tant que tel connaisse son apogée entre 1450 et la fin du XVI^e siècle. Car il s'agit là d'un contexte historique particulier : celui de la Renaissance. Période marquée par la première révolution du

³⁰ Voir Cl. Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559) », *Annales ESC*, vol. 27, n° 2, mars-avril 1972, p. 313-345; et Cl. Gaignebet et O. Ricoux, « Le combat de Carnaval et de Carême », dans P. G. d'Ayala et M. Boiteux (dir.), *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 12-21.

³¹ Claude Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559) », *op. cit.*, p. 321.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 327.

³⁴ Pour une meilleure compréhension de ce découpage analytique, nous renvoyons le lecteur aux références citées précédemment.

livre consécutivement à l'invention de l'imprimerie en 1450. Période également marquée par « la Réforme et la Contre-Réforme qui ont bouleversé l'Église, transformé ses normes morales et ont fabriqué en collaboration avec l'État centralisateur de nouveaux moyens de contrôle de la vie quotidienne³⁵ ». En somme, « la multiplication des représentations et des mises en scène du combat de Carnaval et Carême et la diffusion massive du thème en littérature³⁶ » se produisent dans un contexte qui connaît l'émergence de nouveaux rapports de forces (parfois belligérants), et ce, en étroite relation avec le phénomène de la démocratisation de l'écrit qu'engendrera l'apparition de la presse de Gutenberg.

Ce choc culturel, nous le savons, est largement repris par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. Peut-être même en constitue-t-il le principal motif. Sous la plume du romancier, l'avènement de l'imprimerie provoque un face à face littéraire qui annonce l'ébranlement des fondations de l'institution religieuse, et amène l'archidiacre Frolo à en craindre les différents effets sur le pouvoir de l'Église catholique — comme il en craint les effets sur ces autres édifices que sont les monuments architecturaux, immenses textes de pierre. N'est-il pas singulier que Hugo recoure à la métaphore culturelle du combat de Carnaval et de Carême comme une des logiques structurantes de son roman de la cathédrale, lequel évoque un passé où a justement été popularisée cette métaphore en tant que thème littéraire? Nous le pensons.

Or, alors que la représentation symbolique du combat s'inscrit également, dans *Notre-Dame*, en prolongement de la conjoncture historique que caractérisent l'invention gutenberghienne et ses aboutissants, nous croyons que, d'un point de vue extensif, dans l'ensemble des quatre premiers romans hugoliens, cette métaphore est le reflet d'un autre phénomène. Rattachée à la dialectique littéraire/oralité, la textualisation littéraire du schème carnaval/carême (réapproprié et transformé, dévoyé par Hugo dans son écriture), soulève effectivement des enjeux qui renvoient, selon

³⁵ Martine Grinberg et Sam Kinser, *op. cit.*, p. 89.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

nous, aux tensions culturelles (entre culture orale et culture écrite) que connaît la France dès la fin du XVIII^e siècle et qui marqueront son entrée dans le siècle nouveau. Contexte de « la seconde révolution du livre, au XIX^e siècle³⁷ ».

1.3 Tensions entre cultures orale et écrite aux lendemains de la Révolution française

Si, tant dans les pratiques rituelles de certains carnivals que dans les représentations fictionnelles, le thème du combat de Carnaval et de Carême s'arrime à un système sémantique variant selon le contexte historique, géographique, social et culturel, force est d'admettre qu'il peut également produire du sens. C'est bien ce que l'on constate à la lecture des romans de jeunesse de Hugo. Peut-être le romancier ne met-il pas en récit de manière littérale le motif même de la bataille, mais il en reprend la question du pouvoir, et plus précisément de la relation au pouvoir dans les rapports de forces oppositionnelles. Et ce, croyons-nous, afin d'exprimer une réalité qui outrepassa la simple représentation du schème culturel. Participant de la composition romanesque et générant un effet de carnavalisation des textes, les relations belligérantes entre représentations carnavalesques et quadragésimales dans les romans de notre corpus nous paraissent effectivement, suivant une perspective plus large, refléter les dynamiques de tension entre littérature et oralité telles qu'elles surgissent dans la France des lendemains de la Révolution de 1789. Situation qui relance des enjeux culturels que la société française avait connus auparavant, lors de l'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle.

1.3.1 Retour sur l'effet Gutenberg

Revenons brièvement sur ce phénomène de l'invention de l'imprimerie et la portée de ses conséquences, que nous avons eu l'occasion d'examiner déjà dans la

³⁷ Roger Chartier, « La culture de l'imprimé », dans R. Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 8.

première partie de notre thèse³⁸. Nous avons vu que depuis la canonisation des écrits religieux, les activités savantes d'écriture et d'interprétation des textes bibliques étaient réservées à l'élite cléricale : seuls détenteurs de la Parole, les scribes et les prêtres ont ainsi longtemps disposé d'un monopole tant sur l'apprentissage de l'écriture et de la lecture que sur l'interprétation même de la Bible et la transmission de ses enseignements. De cette instruction exclusive, comme de l'accès limité aux textes sacrés, est donc née une littératie restreinte, qui a investi les titulaires du savoir religieux (et littératien) d'un immense pouvoir dans la société — et qui a élevé l'Église au rang de grande institution. L'apparition de la presse, dans ce contexte, entraînera des effets cumulatifs et irréversibles, soit d'abord la démocratisation de l'écrit et, de là, un transfert du pouvoir rattaché à l'écrit.

L'invention gutenberghienne ébranle en effet fortement la puissance dominatrice de l'élite ecclésiastique et des papistes au XV^e siècle, en donnant le coup d'envoi à une diffusion massive et élargie des écrits sacrés, par-delà les sphères cléricales. Premier livre imprimé, la Bible devient un objet multiplié et propagé, et, dès lors, échappe peu à peu au contrôle qu'exerçait jusque-là l'Église catholique quant à ses interprétations et aux enseignements théologiques. État de fait qui est à l'origine de l'essor, au XVI^e siècle, des réformes luthérienne et calviniste — mouvements ayant pu, grâce à la presse, s'imposer comme doctrines standardisées. En étant le premier mouvement religieux « à exploiter pleinement [le] potentiel [de l'imprimé] en tant que moyen de communication de masse³⁹ », le protestantisme s'attire de nombreux fidèles et accroît son pouvoir, provoquant du coup une véritable scission, voire une « guerre civile⁴⁰ », au sein de la chrétienté occidentale.

³⁸ Nous renvoyons le lecteur à la section théorique consacrée à la notion de littératie, de même qu'à l'analyse que nous avons proposée de l'institution religieuse dans *Notre-Dame de Paris*.

³⁹ Elizabeth L. Eisenstein, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Hachette Littératures », 1991, p. 182. Sur le rôle de la diffusion de l'écrit dans le développement de la Réforme luthérienne et sur les luttes qui en ont résulté, voir également J. Quénart, *Les Français et l'écrit. XIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Hachette Livre, coll. « Carré Histoire », 1998 (chapitre 4, « Livre et réformes religieuses », p. 54-74).

⁴⁰ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 225.

Aussi F. Furet et J. Ozouf diront-ils, dans leur étude sur l'alphabétisation des Français, que « c'est l'hérésie protestante qui démocratise l'écrit dans les masses : l'éclatement du secret des clercs signe — à long terme — la fin d'une société à alphabétisation restreinte⁴¹ ». Le protestantisme favorisera, de fait, la lecture (et la pratique) individuelle des doctrines théologiques. Dans la mesure où il n'y a plus une seule et unique interprétation des textes sacrés, les fidèles sont appelés à évaluer et à départager les lectures, leurs lectures. La diffusion de l'écrit imprimé a ainsi engendré l'amenuisement du pouvoir que possédait l'Église catholique non seulement par rapport à l'interprétation des Saintes Écritures et à la transmission des idées religieuses à la population, mais encore quant à l'accès même au savoir littéraire. Pendant que les fidèles acquéraient les aptitudes et outils nécessaires pour maîtriser la lecture et l'écriture, il devenait difficile (presque impossible) pour l'Église de circonscrire totalement ce qui se lisait. Pouvant être « reçues dans le silence solitaire de la lecture⁴² », les paroles sacrées recelaient désormais en elles-mêmes le pouvoir qui était autrefois réservé au clergé.

Il s'ensuit que la presse de Gutenberg ne servira pas qu'à multiplier les textes religieux, et la portée de ses répercussions dépassera le champ d'action de l'Église catholique. L'invention de l'imprimerie entraîne effectivement une véritable « révolution du livre⁴³ » et contribue, plus largement, à l'essor de la culture écrite dans les sociétés occidentales — donnant lieu *ipso facto* au passage progressif d'une littérature restreinte à une littérature élargie. R. Chartier explique en ce sens :

Après Gutenberg, l'entière culture des sociétés d'Occident peut être tenue pour une culture de l'imprimé puisque les produits des presses et de la composition typographique n'y sont point réservés, comme en Chine et en Corée, aux seuls usages des administrations du prince, mais pénètrent tout l'écheveau des

⁴¹ François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1977, p. 355.

⁴² Jean-Marie Privat, « Présentation », dans Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007, p. 12.

⁴³ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 29. Sur la question des différents impacts de l'avènement de l'imprimerie, voir aussi M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1967].

relations sociales, portent les pensées et les plaisirs, s'installent au for privé comme sur la place publique⁴⁴.

Ceci dit, l'usage de l'écrit demeure, jusqu'au XVIII^e siècle, restreint à une minorité. Modèle culturel des classes supérieures, le savoir littéraire ne sera réellement possédé et maîtrisé que par l'élite nobiliaire et, plus tard, les élites bourgeoises (« marchands, boutiquiers, artisans, fermiers ou paysannerie propriétaire⁴⁵ »).

Un événement majeur viendra toutefois changer la donne, et étendra le mouvement de transfert du pouvoir de l'écrit déclenché par l'invention gutenberghienne, rendant ce privilège désormais accessible aux populations analphabètes. Les enjeux soulevés par l'avènement de l'imprimerie sont en effet relancés dès la fin du XVIII^e siècle, consécutivement à la Révolution française. Moment où le pouvoir de la littérature glisse plus concrètement du domaine religieux à celui de la rationalité étatique (et des ramifications de l'État).

1.3.2 Et la Révolution fut

La Révolution française n'est pas que politique. Elle est également sociale et culturelle. Point de départ de ce renouveau généralisé : les changements qu'instituent les principes énoncés dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (adoptée le 26 août 1789). En vertu du programme révolutionnaire, qui revendiquait l'abolition de la société d'ordres et de privilèges de l'Ancien Régime, la *Déclaration* stipulera de fait, à l'article 1, un principe d'égalité dont le contrecoup se fera fortement ressentir : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits.

⁴⁴ Roger Chartier, *op. cit.*, p. 7-8. Mentionnons par ailleurs que, en transformant les modes d'écriture et les procédés de publication, l'imprimerie favorise également l'émergence d'un autre phénomène : la construction d'une certaine matérialité autour de l'acte d'écriture, et l'édification de cette matérialité de l'écrit en tant qu'objet de représentation littéraire. Sur la « mise en littérature » des objets de l'écriture et des processus de publication, voir R. Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2005.

⁴⁵ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 351. Voir également J. Quénart, *op. cit.*, p. 136-156 (chapitre 9, « Le progrès du livre dans la société française : deuxième moitié du XVII^e siècle-fin du XVIII^e siècle »).

Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune⁴⁶. » Cet article, comme tous les autres de la charte, propose une nouvelle définition du statut social de l'individu, qui modifie considérablement le lien établi entre celui-ci et l'appareil gouvernemental. Tel que le rappellent F. Furet et J. Ozouf,

la révolution comme phénomène politique moderne est caractérisée par la fondation d'un nouveau rapport entre l'individu et l'État [...] : ce rapport consacre à la fois l'autonomie et la valorisation de l'individu comme bases de la nouvelle civilisation politique, et son intégration égalitaire dans l'État-nation par le biais d'une idéologie⁴⁷.

Les auteurs ont raison de souligner que l'agrégation égalitaire des individus dans la nation repose sur une idéologie. Les changements qu'amène la Révolution, en l'occurrence la redéfinition du statut du citoyen et de son rapport à l'État, s'inscrivent effectivement dans le développement de la culture écrite et apparaissent comme l'aboutissement de la philosophie des Lumières.

Aussi les valeurs d'autonomie et de valorisation de l'homme, nouvellement sanctionnées par les principes de la *Déclaration*, impliqueront que chaque individu puisse maîtriser le savoir-lire et le savoir-écrire, et justifieront la nécessité d'un élargissement de l'alphabétisation de la population. Dès lors, la société française pénétrera plus profondément dans l'univers de la littérature, suivant un mouvement progressif qui s'étendra tout au long du XIX^e siècle.

1.3.2.1 Les effets du second souffle littéraire

Le nouvel essor littéraire que connaît la France à partir de la fin du XVIII^e siècle aura des répercussions significatives et durables sur la société, et

⁴⁶ La version intégrale de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 est accessible sur le site Internet de l'Assemblée nationale du gouvernement français : <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>>. Mentionnons que la *Déclaration* a été bonifiée, et certains articles précisés, dans la Constitution de 1793 (<<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/constitution-de-1793-an1.asp>>) et la Constitution de 1795 (<<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/constitution-de-1795-an3.asp>>).

⁴⁷ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 363.

entraînera la « mutation graphique⁴⁸ » du pays — soit la progression de l'alphabétisation dans toutes les couches sociales, dans l'ensemble des régions du territoire (nous y reviendrons). Cette évolution ne se limitera d'ailleurs pas à la France : c'est au cours du XIX^e siècle, ainsi que le précise J. Goody, que « les pays occidentaux ont fait de la littératie universelle un objectif prioritaire⁴⁹ ». Consécutivement à la Révolution, l'entrée de la société française dans le siècle nouveau est en effet marquée par la consécration de l'écrit et, plus particulièrement, par la consécration des vertus civilisatrices de l'écrit. Car l'esprit idéologique de l'époque répond à la doctrine politique des Jacobins, qui voyaient en une culture écrite dominante l'indice d'un progrès social, et considéraient en ce sens la littératie universelle comme nécessaire pour le bien des classes défavorisées (illettrées) — croyant que celles-ci pourraient incontestablement tirer parti de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture. Ce qui se met donc en place, dans la France d'alors, c'est la conviction politique selon laquelle, conformément au jacobinisme, la généralisation de la culture de l'écrit dans la société assure à la nation entière l'accès à la civilisation.

Les effets de ce triomphe littérarien se manifestent à grande échelle et se répercuteront sur plusieurs domaines d'activité⁵⁰. La mutation graphique s'accompagne, de fait, d'un accroissement rapide des productions écrites, qui contribue notamment au développement du monde de l'édition et de la presse à grand tirage. Le XIX^e siècle, où l'on assiste à la multiplication des cabinets de lecture et des bibliothèques publiques, verra un genre littéraire, jusque-là méprisé⁵¹, prendre son envol : le roman. Connaissant une popularité grandissante dès la fin du XVIII^e siècle,

⁴⁸ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁹ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁰ Les répercussions du second souffle littérarien sur la société française, au tournant du XIX^e siècle, sont de fait multiples et passablement complexes. Le lecteur comprendra que nous nous limitons ici à présenter les principaux effets et que nous résumons certains éléments de façon concise — accordant davantage d'importance à ceux qui prépareront la suite de nos réflexions, au chapitre suivant.

⁵¹ Ce dont témoigne l'histoire du mot qui sert à désigner le genre : « Est roman tout d'abord ce qui est écrit en langue romane, langue vulgaire par opposition à celle des clercs : le latin » dira E. Roy-Reverzy dans *Le roman au XIX^e siècle*, Paris, Editions SEDES, Campus Lettres, 1998, p. 10.

le roman bute toutefois contre bien des obstacles et des récriminations avant d'acquérir ses lettres de noblesse, et ce n'est que vers 1850 qu'il confirme son empire et est enfin reconnu comme genre légitime⁵². Mais ce n'est pas tout.

L'idéologie littéraire qui domine désormais la France affectera également l'appareil juridique et l'exercice de la pénalité. Nous le savons⁵³, le système judiciaire dans son ensemble suit le mouvement ascendant de littéracisation de la société : il se redéfinit à partir de réformes, de règles unifiées de procédure et de codes écrits. Il s'institutionnalise. Pour la justice pénale, c'est

[l']époque des innombrables projets de réformes; nouvelle théorie de la loi et du crime, nouvelle justification morale ou politique du droit de punir; abolition des anciennes ordonnances, effacement des coutumes; projet ou rédaction des codes « modernes » [...] ⁵⁴.

Cette profonde transformation de l'univers juridique au tournant du XIX^e siècle donne lieu à la conception d'une gestion administrative de la criminalité. De là naît le système de pénalité moderne, qui instaurera une nouvelle économie du châtiment reposant sur une volonté d'adoucissement des peines, sur la recherche d'une « pudeur judiciaire⁵⁵ ». Les nombreux changements que connaît la France des lendemains de la Révolution entraînent, de fait, l'entrée graduelle de l'institution juridique dans « l'âge de la sobriété punitive⁵⁶ ».

De façon similaire, les sphères d'activité économique et industrielle subiront une mutation radicale, et ce, tant par la prolifération des différentes opérations reliées à la communication écrite que par l'émergence de nouvelles techniques parmi les modes d'organisation de données que permet l'écrit. Dans son ouvrage *Écrire*,

⁵² Sur ce sujet, voir (outre l'ouvrage d'E. Roy-Reverzy cité précédemment) C. Becker et J.-L. Cabanès, *Le Roman au XIX^e siècle. L'explosion du genre*, Paris, Bréal, Amphi Lettres, 2001; H.-J. Martin et R. Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, tomes 1 à 4, Paris, Promodis, 1982-1986; J. Quéniart, *op. cit.*, p. 212-227 (chapitre 13, « L'écrit dans la société française au XIX^e siècle »).

⁵³ Rappelons que cet aspect a déjà été largement traité dans notre thèse. Nous renvoyons le lecteur aux analyses de *Han d'Islande* et du *Dernier Jour d'un Condamné*, que nous avons effectuées dans la partie I.

⁵⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

*calculer, classer*⁵⁷, D. Gardey se penche sur cette évolution de la littérature au sein des économies occidentales. Retraçant l'« histoire des actes de prendre en note, d'écrire, de calculer ou de classer⁵⁸ », et s'intéressant à l'apparition (et à l'essor) de la sténographie — méthode qui « permet l'inscription de l'oral dans l'écrit⁵⁹ » — au cours de ce temps crucial que représente le progrès de l'alphabétisation et de l'instruction au XIX^e siècle, l'auteure explique ainsi :

Que l'administration publique des hommes et des choses passe par l'inscription dans l'écrit est un fait connu des historiens des sociétés occidentales contemporaines et de l'État, mais que l'écrit devienne un rouage, chaque jour plus important, pour organiser les activités industrielles et commerciales est un fait dont nous demeurons moins familiers. Pourtant on assiste bien au cours du XIX^e siècle à une inflation des écritures publiques. Le volume de ce qui doit faire l'objet d'un support écrit est toujours plus grand, le rythme de production des écritures s'accélère. Au-delà de la bureaucratie, traditionnellement paperassière et des règles et procédures formelles vers lesquelles elle tend, de plus en plus d'aspects de la vie commerciale et industrielle passent par l'écrit. Inventée comme une technologie commerciale, la sténodactylographie et les nouvelles technologies de copie signalent cette tension nouvelle dans le domaine de la production des écritures. Un nouveau régime de l'écrit émerge, condition autant que produit d'une économie plus « tertiaire » ou « informationnelle »⁶⁰.

Aussi cette complexification des procédés techniques rattachés aux activités littératiennes s'observera-t-elle dans un domaine autre que celui du commerce et de l'industrie. La Révolution française favorise effectivement l'expansion des opérations administratives du recensement et de la statistique, produits par excellence de la littéracisation des sociétés dites civilisées. M.-N. Bourguet nous rappelle en ce sens que

[d]es urgences de toutes sortes, politiques et policières, militaires et économiques, ont contraint à l'enquête les gouvernements successifs de la Révolution et de l'Empire. Que ce soit pour dénombrer les hommes et les soldats, réquisitionner les grains et les chevaux, répartir les contributions, ou pour établir la carte des départements et tracer le tableau de la France nouvelle, il fallut compter, décrire et mesurer en tous sens. Plus que jamais la question

⁵⁷ Delphine Gardey, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui/anthropologie des sciences et des techniques », 2008.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

statistique est donc à l'ordre du jour, et l'on retrouve par delà 1789, sans solution de continuité, ces deux branches de la statistique ancienne : le dénombrement et le tableau⁶¹.

Le développement que connaissent les méthodes du recensement et du calcul statistique au tournant du XIX^e siècle répond donc à la nécessité de dresser un portrait exhaustif (social et territorial) de la France d'après 1789. Si l'État fait, de la sorte, l'inventaire du pays, c'est qu'il a besoin de tout connaître du pays — afin, précisément, de savoir ce qu'il a à administrer. Ces besoins nouveaux expliquent la vaste enquête que mènent dès 1801, département par département, les préfets institués par Napoléon Bonaparte, et qui contribuera à la formation d'administrations régionales fondées sur une gestion quantitative. Tel que le souligne M.-N. Bourguet, l'importance d'abord accordée « à l'ordre du tableau et de la description⁶² » passera à « celui du chiffre et de la série⁶³ », marquant ainsi le gain, acquis progressivement « sous l'Empire napoléonien, [d']une conception plus restreinte et pragmatique de l'enquête administrative⁶⁴ ». Somme toute, et bien que le procédé en soi se transforme au début du XIX^e siècle, déjà au cours des années postrévolutionnaires s'affirme « la volonté d'une statistique officielle, institutionnalisée, monopole de l'État⁶⁵ ».

1.3.2.2 L'imprégnation littéraire des masses populaires

Ainsi que nous l'avons entrevu plus tôt, une des conséquences les plus significatives de la Révolution française — ce à quoi tient principalement la mutation graphique de la France au XIX^e siècle — sera le mouvement d'élargissement de l'alphabétisation de la population. Soit l'imprégnation, de plus en plus forte, de la culture écrite dans les familles, au sein des sphères privées. Nous avons vu

⁶¹ Marie-Noëlle Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, coll. « Ordres Sociaux », 2001 [1988], p. 53.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 94.

précédemment que les principes énoncés dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, dont le principe d'égalité, proposent une redéfinition du statut du citoyen et de son rapport à l'État. Aussi ce changement majeur engendre-t-il « une demande sociale d'éducation, qui monte avec la généralisation progressive d'un modèle culturel⁶⁶ ». Le besoin d'un peuple sachant lire et écrire se manifeste donc de façon concomitante à la montée en puissance de la littératie dans tous les domaines d'activité de la société.

La France se lance dès lors dans une campagne d'alphabétisation à l'échelle de la nation. Sorte de croisade qui se déploiera dans toutes les couches sociales (pour rejoindre les populations analphabètes), dans l'ensemble des régions du territoire, jusqu'aux plus éloignées. Et bien que le besoin en tant que tel naisse et grandisse dans le corps social — et que la tendance soit ascendante —, la mutation (comme sa chronologie) obéira à un mouvement de descente dans la population. En effet, si le savoir littérarien demeure, jusqu'au XVIII^e siècle, restreint à la minorité que constituent les classes supérieures (élites nobiliaire et bourgeoise), l'apprentissage de la lecture et de l'écriture s'étend graduellement, dès l'entrée dans le siècle nouveau, aux couches sociales dites inférieures.

C'est bien, du reste, en termes de mouvement, ou de cheminement, qu'il nous faut comprendre cette (r)évolution sociale et culturelle — long processus de modernisation que scelle, ultimement, la maîtrise généralisée de l'écriture⁶⁷. Tel que le soulignent F. Furet et J. Ozouf : « Ce qui se passe en France entre Louis XIV et Jules Ferry, ce n'est pas, à proprement parler, l'alphabétisation des Français; c'est le passage d'une alphabétisation restreinte à une alphabétisation de masse⁶⁸. » Ce

⁶⁶ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 350.

⁶⁷ F. Furet et J. Ozouf diront effectivement : « La modernisation, la modernité, c'est l'écriture. C'est à travers la conquête de l'écriture que la lecture elle-même se trouve transformée, et peut devenir silencieuse, intérieure, individuelle. [...] Seule, la démocratisation de l'art d'écrire ouvre la voie à un type de rapport nouveau avec le monde social et naturel, et transforme à son tour les conditions de la lecture. C'est elle qui commande le passage d'une "alphabétisation restreinte" à une alphabétisation générale (au double du sens d'intellectuellement complète et de socialement répandue). » (*Ibid.*, p. 358.)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 353.

passage, ce cheminement d'un point à un autre, n'est pas en soi une conséquence immédiate de la Révolution française. Mais la campagne d'alphabétisation que connaît la France dès les débuts du XIX^e siècle l'est, de même que la mutation graphique qui en résulte. La Révolution représente ainsi un moment décisif dans le passage en entier : elle opère un virage important en favorisant l'accélération du processus d'acculturation collective. Ceci dit, nous devons retenir que, à l'instar de la mutation elle-même (et, plus largement, du passage global d'une littérature restreinte à une littérature élargie), l'alphabétisation des Français sera très progressive et s'effectuera à un rythme variable. D. Fabre explique en ce sens :

L'approche classique de l'alphabétisation — fondée sur le repérage et le comptage d'indices, telles les signatures au bas des actes publics — a accredité l'idée d'une évolution faite d'une montée lente, de temps à autre relancée et accélérée, du savoir lire et écrire. Ces descriptions quantitatives, même si elles attribuent une place centrale à l'école comme lieu où l'on apprend et à la famille comme lieu où s'énonce la demande, suggèrent aussi un processus d'imprégnation progressive de la vie quotidienne au sein de laquelle l'écriture gagne peu à peu sa place, est vue avant d'être déchiffrée, devient familière avant d'être comprise. La mutation graphique aurait donc pris tout son temps pour irriguer la société entière. Aussi a-t-on pu avec vraisemblance supposer une série d'étapes intermédiaires entre la totale ignorance et la pleine compétence : on peut savoir lire sans écrire mais on peut ne savoir écrire que son nom — ce qui amoindrit le fameux indice de la signature —, ne détenir cette compétence que pour une occasion exceptionnelle, écrire très peu ou écrire beaucoup de sa vie⁶⁹...

Aussi ce mouvement d'expansion de l'alphabétisation de la population n'entraîne pas que l'accession de la France à une situation de littérature élargie. Comme il a été le cas lors de la première révolution du livre, consécutivement à l'apparition de l'imprimerie, le progrès de l'alphabétisation des Français aura des effets irréversibles sur l'Église — sur le pouvoir qu'elle détient au sein de la société.

De fait, pendant que la démocratisation de l'écrit donne lieu, dès le XV^e siècle, à la déconstruction du monopole catholique par rapport à l'interprétation des Saintes Écritures, à la transmission des idées religieuses et à l'accès même au savoir littéraire, l'Église voit un moyen de canaliser autrement la pratique d'un contrôle sur

⁶⁹ Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 173.

la population. Elle s'approprie le privilège de l'instruction dans les lieux d'enseignements : « l'école a été perçue, dès l'origine, par l'Église catholique, comme un moyen de contrôle social et intellectuel, et par conséquent comme un pouvoir dont il ne fallait ni abandonner, ni même partager l'exercice⁷⁰ », diront à cet effet F. Furet et J. Ozouf. À la suite de la Révolution, le développement des écoles devient ainsi un enjeu politique qui ébranle, une fois encore, les forces de l'Église — dans la lutte pour l'exercice du pouvoir. Suivant

la conviction que tout changement dépend de la volonté et de l'action consciente des hommes et, en conséquence, que les destinées humaines sont entre les mains des pédagogues et des législateurs [,] on comprend alors que l'école, investie par cette croyance volontariste, ait été constituée en lieu stratégique de la formation des esprits, en enjeu central des luttes politiques. C'est la Révolution française qui coagule l'affrontement, mais ce n'est pas elle qui invente l'enjeu⁷¹.

En évoluant dans une direction qui le distancie peu à peu de l'institution religieuse, l'État usurpera à l'Église une grande part du pouvoir que celle-ci possédait en regard de l'éducation des individus : « Dès l'Assemblée constituante, les régimes de la Révolution affirment, effectivement, que l'enseignement est à la fois un droit et un devoir de l'État⁷². » Alors qu'il s'octroie, dès la fin du XVIII^e siècle, la responsabilité de faire de chacun de ses sujets le scribe qui sait maîtriser et appliquer le savoir littératien, c'est donc désormais l'État qui « enseigne et alphabétise, contrôle l'alphabet des imprimeurs et des manuels, l'orthographe des écrivains et des enseignants⁷³ ». Aussi l'Église verra-t-elle d'un mauvais œil cette prise en charge de l'instruction par l'administration étatique :

En affirmant, dans un contexte violemment hostile à l'Église, le principe de l'autorité de l'État en matière d'enseignement, la Révolution française renforce durablement ces premiers doutes sur le caractère en quelque sorte bénéfique par principe de l'instruction populaire⁷⁴.

⁷⁰ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 349.

⁷¹ *Idem.*

⁷² Jean Quénart, *op. cit.*, p. 164.

⁷³ Robert Lafont (dir.), *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, 1984, p. 162.

⁷⁴ Jean Quénart, *op. cit.*, p. 159.

Méfiant à l'égard des effets contaminants d'une culture profane autonome (qui prend son envol), l'Église continuera à revendiquer la mainmise sur la scolarisation de la population. Ce qu'elle réussira d'ailleurs à obtenir pour un certain temps :

Placée désormais globalement dans une situation de concurrence, son intransigeance théorique, absolue, se nuance cependant sur le terrain en fonction des hommes en présence et de l'évolution de la législation. Sous le contrôle de l'État, Napoléon, parce qu'il attend de l'Église un encadrement moral des populations, et la Restauration, par affinité idéologique, permettent de fait au clergé local de garder le plus souvent le contrôle de l'enseignement et du corps enseignant⁷⁵.

Or, nous l'avons dit, le mouvement d'alphabétisation des Français est avant tout lié à une demande sociale tributaire du programme révolutionnaire — non à l'histoire des écoles ou à la lutte que se livrent l'État et l'Église catholique pour le contrôle de l'instruction populaire. Et cette mainmise du clergé sur l'enseignement qui se poursuit au début du XIX^e siècle (sous le Premier Empire et la Restauration) ne durera que quelques années. Le développement de l'enseignement public à partir de la monarchie de Juillet, principalement grâce à l'adoption de la loi Guizot en 1833 (loi qui réorganise l'instruction primaire), mettra fin au monopole catholique quant à la scolarisation de la population⁷⁶.

Du reste, l'efficacité d'une progression du taux d'alphabétisation au sein de la société française, dès les lendemains de la Révolution, ne dépendra pas que des initiatives de l'État dans le domaine de l'enseignement. Afin d'empêcher la marche rétrograde du progrès social voulu par les républicains, conformément à l'idéologie jacobine, la culture écrite doit imprégner durablement la sphère privée des individus, s'établir de manière définitive dans les habitudes sociales. En d'autres mots, il faut créer des *habitus* littéraires chez les masses.

Cette nécessité est à l'origine de l'instauration obligatoire d'archives familiales par le biais du livre de famille, qui représente « à la fois la mémoire écrite et

⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁶ Situation que scellera l'adoption, en 1881 et 1882, des lois Jules Ferry sur l'instruction primaire gratuite et obligatoire, comme sur l'enseignement public et laïque.

l'instrument de célébration d'un culte privé, garant de la morale publique⁷⁷ ». Le livre de famille devient effectivement une véritable institution dès le début du XIX^e siècle. On doit y consigner toutes les informations relatives aux naissances, adoptions, mariages, décès, inscriptions civiques, tutelles ou curatelles pour une même famille, et ce, d'une génération à l'autre. Aussi cette pratique doit-elle être dûment respectée sous peine de réprimande : « Après la mort des deux époux, les livres de famille passeraient à l'aîné des enfants, ou au plus proche héritier. La conservation en serait un devoir sacré⁷⁸. » Devoir sacré — remarque qui n'est pas sans intérêt. De toute évidence, ce moyen de faire pénétrer plus profondément la culture écrite dans la masse populaire ne peut que nous mener au constat suivant : l'empire littérarien qui s'empare de la France consécutivement à la Révolution entraîne non seulement la laïcisation de certaines traditions rattachées à l'écrit, mais encore la ritualisation de nouvelles pratiques issues de la culture écrite. Par l'instauration du livre de famille, l'écrit n'est-il pas « sacralisé comme un rituel⁷⁹ »? Or, ce qui apparaît d'emblée comme une célébration de la famille relève, somme toute, de la « surveillance domestique⁸⁰ » au moyen de « l'archivage des vertus privées⁸¹ ». Et nous comprendrons pourquoi plus tard.

1.3.3 Qu'en est-il de l'oralité?

La révolution socioculturelle qui se met en place en France au tournant du XIX^e siècle fera émerger un phénomène d'importance considérable, directement lié à

⁷⁷ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 364. Dans le même ordre d'idée, voir l'étude menée par S. Mouysset sur l'histoire des registres domestiques — pratique qui a aussi connu une expansion parallèlement à la diffusion des écrits imprimés et au progrès de l'alphabétisation — dans *Papiers de famille. Introduction à l'étude des livres de raison (France, XV^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007.

⁷⁸ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 365.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 366.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

l'hypervalorisation de la littérature. En effet — et le livre de famille nous en offre un bel exemple —,

[t]out se passe comme si l'écrit jou[e] dans les sociétés alphabétisées le rôle assumé par les rituels collectifs dans les civilisations orales : il incarne la réalité même de cette société, il lui donne un fondement dans un espace-temps spécifique, qui domine dès lors tous les comportements sociaux⁸².

Phénomène qu'explique autrement W. Benjamin, en attribuant la responsabilité de l'effritement de ces rituels collectifs propres à l'oralité (en l'occurrence, chez Benjamin, de l'art de raconter, ce que l'auteur désigne par le terme « narration ») à la popularité grandissante du roman — genre qui, nous l'avons dit, connaît un essor fulgurant dès la fin du XVIII^e siècle :

Le premier signe avant-coureur d'un processus, qui devait aboutir au déclin de la narration, fut l'apparition du roman au début des Temps modernes. Ce qui distingue le roman du récit (et de l'épopée au sens étroit), c'est qu'il est inséparable du livre. Le roman n'a pu se développer qu'avec l'invention de l'imprimerie. La tradition orale — domaine de l'épopée — est d'une tout autre nature que ce qui fait l'étoffe même du roman. Le caractère propre du roman, en face de toutes les autres formes de prose — contes, légendes, voire nouvelles — est de ne dépendre aucunement de la tradition orale et de ne rien lui apporter⁸³.

En somme, ce qu'il faut comprendre ici, c'est que conséquemment à l'idéologie jacobine qui marque les esprits à cette époque — et selon laquelle, rappelons-nous, le plein accès de la nation à l'état de société dite civilisée passe par la diffusion d'une

⁸² *Ibid.*, p. 364.

⁸³ Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits* suivi de *Le narrateur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995 [1987], p. 150. L'auteur précise également plus loin que les effets, au début du XX^e siècle, du long développement de la presse marquent de façon décisive ce mouvement de déclin : « D'un autre côté, avec les progrès de la presse — devenue l'un des instruments essentiels du grand capitalisme à l'époque où la bourgeoisie eut achevé d'imposer sa puissance —, on a vu s'élever au premier rang une forme de communication qui, si lointaines qu'en pussent être les origines, n'avait jamais agi jusqu'alors de façon déterminante sur les formes épiques. Or, elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien que, tout aussi étrangère à la narration, elle est pour elle beaucoup plus dangereuse que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle manière de communiquer est l'information. » (*Ibid.*, p. 151-152.) Aussi ajoutera-t-il : « Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. » (*Ibid.*, p. 152.) Il est du reste intéressant que, pour sa part, M. McLuhan voit en la révolution électronique, et la communication interactive à laquelle elle donne lieu, une sorte de retour de la proximité caractéristique des sociétés d'oralité. Dans *La Galaxie Gutenberg*, il dira en ce sens que s'observe, « à l'aube de l'âge électronique, l'englobement de la grande famille humaine tout entière en une seule tribu globale » (*op. cit.*, p. 14), et que l'« interdépendance nouvelle qu'impose l'électronique recrée le monde à l'image d'un village global » (*op. cit.*, p. 40).

littératie universelle —, la culture écrite tentera plus que jamais d'assimiler la culture orale. La mutation graphique, au fur et à mesure de l'alphabétisation des Français, se traduira ainsi par une constante variation des degrés de coefficient littératie/oralité (ou du taux d'hybridation culturelle), où la valeur accordée à l'oralité se rétrécira inexorablement avec le temps — sans toutefois disparaître complètement⁸⁴.

Aussi cet amenuisement de la culture orale en France ne tiendra pas qu'à l'hypervalorisation dont jouit la culture écrite après 1789. Alors que l'oralité a, depuis l'essor littéraire déclenché par l'invention de l'imprimerie, toujours été mesurée à partir de son coefficient d'altérité par rapport à la littératie, elle sera encore plus fortement considérée dans sa valeur de marginalité culturelle (ou de contre-littératie) dans le contexte qui nous occupe — où tout ce qui est officiel passe par l'écrit. Ceux qui maîtrisent le savoir littéraire seront non seulement perçus comme cultivés et savants, ils seront également désormais associés à tout ce qui évoque l'idée de nouveauté, de changement, de bonnes mœurs, de modernité. En revanche, les analphabètes seront non seulement définis par leurs incapacités et leurs manques dans l'univers de l'écrit, par les propriétés qui leur font défaut, ils seront aussi associés à tout ce qui évoque l'idée de passé désuet, de mœurs simples, de barbarie, de sauvagerie. La représentation que les tenants de la culture écrite se feront de la culture orale reflétera largement cette perception négative, dévalorisante, voire condescendante⁸⁵, et expliquera d'ailleurs la guerre aux patois menée, dès les lendemains de la Révolution, dans certaines régions rurales — guerre qui reléguera dans la marginalité les pratiques langagières des masses patoisantes, dans l'objectif ultime de constituer une langue « nationale », uniforme et conforme au nouvel ordre

⁸⁴ Souvenons-nous notamment de ce que dit F. Waquet au sujet de l'oralité savante dans les milieux intellectuels (institutions académiques et universitaires), dans son ouvrage *Parler comme un livre* (*op. cit.*).

⁸⁵ À ce sujet, voir *ibid.*, p. 8-9.

de l'idéologie jacobine, et de rallier les habitants des campagnes à cette nouvelle vision (post)révolutionnaire⁸⁶.

Un effet collatéral, et pour le moins inversé, se manifestera en parallèle à ce processus d'acculturation collective. Phénomène qui se doit ici d'être souligné. De fait, pendant que l'on tente, au nom du progrès social, d'assimiler toute présence de culture orale, l'on s'intéressera par la même occasion à cette culture orale. Le XIX^e siècle est peut-être celui où la France s'enracine dans une littérature de plus en plus dominante, c'est aussi le siècle où surgit un engouement pour tout ce qui relève du *populaire*, de la *paysannerie*, de la tradition orale — où apparaîtra ce que nous avons évoqué déjà sous l'appellation de nostalgie de l'oralité⁸⁷. Plus significativement, c'est le siècle qui verra naître la conception (et le terme) de « folklore » en tant qu'objet d'étude et de représentation⁸⁸. Cet intérêt nouveau se présente effectivement comme un effet collatéral des progrès de la culture écrite dans la France du tournant du XIX^e siècle, car, ainsi que l'expliquent O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, il s'arrime à la crainte d'une éventuelle perte quant à la mémoire d'une oralité ancestrale :

En Occident, les premières traces d'un intérêt « théorique » de la part de la culture lettrée pour la littérature orale se trouvent déjà chez Montaigne, qui met en avant la valeur esthétique de la « poésie populaire » (*Essais*, I, 54). Il établit ainsi en fait un type d'interprétation qui avec Herder et les romantiques commandera pendant tout le XIX^e siècle l'étude de la littérature orale, à savoir son identification à une activité « spontanée », « naturelle », « collective » et « populaire » opposée à la littérature écrite supposée être « réfléchie », « artificielle », « individuelle » et « savante ». Réputée liée à l'humanité primitive, la littérature orale était, selon les romantiques, menacée d'extinction : d'où l'activité de collecte et de fixation écrite, essentiellement dans le domaine des contes (héroïques et merveilleux) et des légendes; bien qu'ayant déjà débuté

⁸⁶ L'enquête de l'abbé Grégoire (partant de son *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*) est, sur ce point, une référence incontournable. Voir M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.

⁸⁷ Nous renvoyons le lecteur à la section consacrée à la définition de l'oralité, au chapitre premier de la partie 2 de notre thèse.

⁸⁸ Voir P. Saintyves, « Folklore », *Revue de synthèse*, tome 1, n° 1, série *Synthèse historique*, Paris, La Renaissance du Livre, mars 1931, p. 81-93.

au XVIII^e siècle, la collecte va connaître un développement sans précédent au XIX^e siècle⁸⁹.

Contrecoup du mouvement d'acculturation, ce phénomène est, par ailleurs, également tributaire du développement des opérations de recensement et de statistique consécutivement à la Révolution. En effet, si ces méthodes servent *a priori* l'État dans l'obligation qu'il s'impose d'inventorier la France d'après 1789, et si elles répondent au besoin d'une mise en place d'administrations régionales sous l'Empire napoléonien, elles serviront tout autant le champ des connaissances ethnographiques. Ou plutôt : elles contribueront à la naissance même de la discipline ethnographique⁹⁰. À l'élaboration de tableaux descriptifs dressant le portrait des populations rurales succédera donc la collecte de contes et de légendes, de chansons populaires, d'expressions ou locutions idiomatiques, etc., et ce, de manière spécifique à chaque région. C'est bien à cette tâche que s'attellera, dès le début du XIX^e siècle, l'Académie celtique⁹¹ — association fondée par un groupe d'érudits ayant pour objectif de poser sur la France d'alors un « regard en quête d'antiques curiosités sociales⁹² ». L'Académie celtique publiera ses *Mémoires* de 1807 à 1812, avant d'être renommée Société des Antiquaires de France et de poursuivre ses publications à compter de 1817. Ces rapports — sorte de catalogue répertoriant les croyances et superstitions populaires, les mœurs et coutumes, les rites particuliers des sociétés paysannes — concourront à la survivance d'une mémoire collective à travers la constitution d'une littérature orale.

Aussi cette nostalgie de l'oralité ne donnera pas que lieu à l'édification d'une littérature orale : elle marquera également la littérature écrite. Textualisation notamment romanesque d'une culture que l'on croyait être menacée de disparition, et

⁸⁹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, « Littérature orale », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 505.

⁹⁰ À ce sujet, voir M.-N. Bourguet, *op. cit.*, p. 273-299.

⁹¹ Outre la notice de P. Saintyves citée précédemment, voir N. Belmont, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n° 9, *Le peuple*, 1975, p. 29-38.

⁹² Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 99, XXVI (3), 1986, p. 33.

qui révélera une perception nuancée (disons romantique) par rapport à la valeur de dépréciation attribuée à l'oralité dans le discours social. Les procédés d'inscription de formes d'oralité dans les écrits littéraires se feront principalement de deux façons. Soit par la mise en récit de scènes d'oralité, c'est-à-dire (et *Bug-Jargal* nous en offre une variation) de situations d'énonciation qui proposent un pacte de lecture voulant que l'histoire que l'on s'apprête à lire n'est que la transposition écrite, ou le *verbatim*, d'une parole de conteur — que ce qu'on va lire a d'abord été raconté. Soit par la *fictionnalisation* de paysans (ou de tout autre personnage issu d'une culture orale), ce qui permet à l'auteur d'intégrer à son récit des stratégies d'oralité discursives — des « façons de dire » qui relèvent davantage de la culture orale que des normes codifiées de la culture écrite. Faisant référence à ces procédés d'inscription d'une oralité traditionnelle dans les textes de fiction, R. Chartier dira ainsi :

Pour une part, ils consistent à inscrire dans les textes destinés au plus large public des formules qui sont celles-là mêmes de la culture orale. L'écriture des occasionnels (du moins de certains d'entre eux) décalquée des façons de dire des conteurs, l'authentification des récits souvent appuyée sur la parole rapportée, gage de vérité, les variantes introduites dans les contes savants en empruntant aux traditions folkloriques sont autant d'indices de l'affleurement toujours possible de l'oral dans le texte imprimé⁹³.

Nous pourrions voir là en effet la préservation d'une culture orale dans l'univers de l'écrit. Or, nous croyons que cette textualisation littéraire fait plutôt surgir un problème sémantique de médiation culturelle. La reconstitution narrative d'une situation de contage, et surtout d'un parler paysan dans un récit qui s'adresse aux lecteurs du XIX^e siècle (lectorat appartenant en grande partie à une classe savante et cultivée), ne peut aboutir de fait qu'à une représentation décalée de la paysannerie. Malgré tous les efforts pour reproduire fidèlement le langage d'un peuple d'oralité, la transposition fictionnelle de ces façons de dire et façons de faire peut difficilement éviter un certain polissage⁹⁴.

⁹³ Roger Chartier, « La culture de l'imprimé », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁴ Ce qui sera le cas, par exemple, dans les romans champêtres de G. Sand. Voir ce que dit la romancière de ses stratégies langagières de médiation culturelle dans l'avant-propos de *François le Champi*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 40-55.

Et par ailleurs, il nous semble que ce phénomène général d'engouement pour les sociétés orales qui apparaît au XIX^e siècle soulève de même un paradoxe culturel. Si la collecte de chansons populaires, de contes et de légendes d'antan reflète un intérêt pour des « curiosités sociales » ou une nostalgie de l'oralité, voire une inquiétude quant à la possible disparition d'une tradition ancestrale, la démarche en soi ne relève-t-elle pas du registre écrit? On s'intéresse à l'oralité, on veut préserver la mémoire de diverses croyances et pratiques coutumières rattachées à une culture orale, et pour ce faire, on passe par l'écrit. Plus précisément : l'on fait appel à une logique littéraire. Car bien qu'elles contribuent à la pérennité d'une tradition orale dans une société plus que jamais régie par l'écrit et la culture de l'écrit, les différentes activités liées à la mise en place d'une *science* ethnographique et à la constitution d'un folklore en tant qu'objet d'étude — collecte et dénombrement, tableaux descriptifs, répertoires et catalogues, recensement et classement (des contes notamment), etc. — sont toutes des initiatives qui, ultimement, traduisent un mode de pensée littéracisé. C'est-à-dire modulé par la raison graphique. Et cette manière d'appréhender les pratiques d'oralité peut biaiser, ou transmettre autrement, la tradition : le fait, par exemple, de *fixer* à l'écrit un conte déroge à l'art même de raconter — lequel, rappelons-le, n'a pas pour objectif la répétition exacte et fidèle d'un récit, mais repose plutôt sur ce que J. Goody appelle « l'expérience retravaillée⁹⁵ », soit l'improvisation (entre autres gestuelle) à partir d'un schéma transmis par la coutume.

De toute évidence, ce qui se produit dans la France du XIX^e siècle, c'est l'incorporation, plus que l'assimilation, de la culture orale dans la culture écrite. Incorporation qui suivra le mouvement d'alphabétisation des Français, et pendant laquelle, si le coefficient d'oralité rétrécit peu à peu, la tradition orale s'aménagera une place. Et puis, comme nous l'avons précisé déjà, l'oralité ne disparaîtra jamais complètement. Par-delà la mutation graphique que connaît la société française, des

⁹⁵ Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 70.

traces d'oralité perdureront encore longtemps. Ainsi que le résumait F. Furet et J. Ozouf, en parlant du passage progressif d'une alphabétisation restreinte à une alphabétisation élargie : « cette longue histoire souterraine n'est pas celle d'une substitution radicale de l'écrit à l'oral. Car l'écrit préexistait à cette acculturation collective; et l'oral, lui, survit jusqu'au cœur du XX^e siècle⁹⁶ ». Le second souffle littéraire qui envahit la France dès les lendemains de la Révolution (et la mutation graphique qui en résulte) ne crée, somme toute, qu'une situation plus généralisée de métissage culturel — situation qui se reflétera inévitablement dans les œuvres littéraires sous une forme polylogique.

1.3.4 Quand le pouvoir de la littérature devient pouvoir de l'État

À la lumière des explications présentées au cours des dernières pages, nous comprenons comment la cohérence idéologique qui sous-tend cette question des dynamiques de tension entre littérature et oralité, telles qu'elles surgissent en France dès la fin du XVIII^e siècle, a des ramifications politiques, sociales et culturelles. Et comment elle renvoie *ipso facto* à un événement particulier : la Révolution française. C'est là que la mutation graphique trouve son sens d'origine, et c'est à partir de là que nous pouvons saisir, d'un point de vue d'ensemble, le sens profond des changements qui façonneront la société française du XIX^e siècle. À commencer par la portée signifiante même de cette hypervalorisation de la littérature (ou sacralisation de l'écrit) qui marque l'entrée de la France dans le siècle nouveau.

Revenons sur un élément que nous avons soulevé plus tôt, à savoir que le second essor littéraire constitue un des effets majeurs de la Révolution, dans la mesure où il répond à la vision jacobine qui se met en place dans le contexte révolutionnaire. La foi en une littérature universelle permet effectivement l'application des grands principes de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, dont le

⁹⁶ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 352.

principe d'égalité, car c'est en généralisant l'alphabétisation de la population que l'on peut actualiser les valeurs nouvelles d'autonomie et de valorisation de l'homme que véhicule la redéfinition, conformément à la *Déclaration*, du statut de l'individu et de son rapport à l'État. En octroyant le savoir littéraire à ceux qui ne le détiennent pas, on leur transfère également le pouvoir qui y est rattaché et, du coup, une certaine liberté d'agir. Mais les principes de la *Déclaration* — et surtout ceux redéfinissant le rapport du citoyen à l'État — ne pourront s'appliquer concrètement sans qu'ait lieu un effet de revers. Soit la défragmentation du groupe social, de la cohésion communautaire. Phénomène que facilitera d'ailleurs la diffusion de la culture écrite.

De fait, si la maîtrise du savoir littéraire permet à chaque homme de « communiquer hors du contrôle du groupe, c'est-à-dire de la tradition⁹⁷ », force est d'admettre que la montée en puissance de la culture écrite affecte, par la même occasion, ce groupe. Comme le rappellent F. Furet et J. Ozouf :

La transformation du mode de communication dominant modifie le tissu social même, et désagrège le groupe au profit de l'individu. La culture orale est publique, collective; la culture écrite est secrète et personnelle. C'est ce grand silence à l'intérieur duquel l'individu s'aménage une sphère privée et libre⁹⁸.

Aussi est-ce de cette façon, par la dislocation des petits groupes sociaux, que sera possible l'instauration de la nouvelle vision sociale voulue en vertu du programme révolutionnaire, où les individus, autonomes et égaux, n'ont que l'État à qui répondre. C'est dire que le culte de la littérature sert non seulement les tenants de l'idéologie jacobine et les citoyens (particulièrement les populations analphabètes), mais encore, et surtout, l'État. En d'autres mots, alors que la valorisation de la culture écrite, après 1789, donne du pouvoir à chaque individu, elle en redonne également à l'État. Car celui-ci sera en mesure de s'approprier l'autorité qu'exercent les communautés orales sur leurs membres. Et ainsi pourra avoir lieu la constitution d'un nouveau corps collectif : la nation⁹⁹. N'est-ce pas un des grands objectifs marquant les lendemains

⁹⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Le XIX^e siècle, période du triomphe de la culture de l'écrit, période aussi de la naissance du folklore, sera en effet également le siècle de la création d'une identité nationale française. Ce à quoi nous

de la Révolution, et auquel participe l'essor même des opérations administratives de recensement au cours des années postrévolutionnaires et sous l'Empire napoléonien? Au moyen du recensement, « l'accumulation et le stockage [des] traces biographiques écrites rend possible l'agrégation statistique, qui est une manière de penser le collectif à travers l'individuel et à partir de l'individuel¹⁰⁰ », diront en ce sens F. Furet et J. Ozouf. En bref, la montée en puissance de la littératie entraîne une restructuration des rapports sociaux, engendre un nouveau régime de socialité, et ce, en deux temps : par la déconstruction de la cohésion communautaire au profit de l'individualité (et au nom de l'autonomie et de l'égalité), et par la (re)construction d'un collectif à partir de ce postulat d'individualité nouvellement sanctionné par les principes de la *Déclaration*.

Du reste, il n'est pas surprenant que ce soit grâce à la culture de l'écrit que l'État, en se développant, prenne la place de la tradition — ou récupère l'autorité traditionnellement détenue par les communautés orales. Le pouvoir, nous le savons, se loge du côté de la littératie¹⁰¹. En donnant lieu à la défragmentation de la cohésion communautaire et à un transfert de pouvoir, le culte de la littératie deviendra

pourrions rattacher un événement précis : à la suite de la révolution de 1830, l'État énoncera la notion de monument historique en tant que domaine de son action. Ludovic Vitet, premier inspecteur général, sera nommé à la tête de la commission responsable de la lecture des édifices comme témoins de l'histoire nationale. L'État prendra ainsi en charge la tâche d'établir officiellement un patrimoine culturel. Les premières listes des monuments identifiés (et à être préservés) apparaîtront dès 1840. Voir, à ce sujet, O. Poisson, « Pour une histoire des monuments historiques », *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Mission du Patrimoine ethnologique, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier 15, 2000, p. 177-179. Et sur la question générale des identités nationales, voir A.-M. Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points/Histoire », 2001.

¹⁰⁰ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 361.

¹⁰¹ De fait, les sections consacrées à la définition anthropologique des notions de littératie et d'oralité nous ont permis de comprendre que, si les sociétés d'oralité ne sont pas complètement dépourvues de pouvoir, elles atteignent vite des limites que ne pose pas l'univers de la littératie. L'oralité est effectivement désavantagée par rapport aux possibilités qu'offre l'écrit dans les sociétés littératisées, notamment en ce qui a trait à l'accumulation et à l'archivage des savoirs, comme au développement des sciences complexes par la transmission des connaissances à large diffusion (la communication pouvant se faire à distance et sur de longues périodes). Autrement dit, le pouvoir de la littératie réside là où l'oralité est défaillante, pouvoir qui permet aux cultures littératiennes de dominer les cultures orales — ce que souligne J. Goody en disant que, dans « les rapports de force entre les traditions orales et écrites, la plus grande capacité d'accumulation de ces dernières tend[e]nt à étouffer les premières » (*Pouvoirs et savoirs de l'écrit, op. cit.*, p. 218).

ultimement, pour l'État, instrument de contrôle social. Si l'on admet, à l'instar de Cl. Lévi-Strauss, « que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement¹⁰² », nous pouvons aisément comprendre pourquoi l'État utilisera tous les moyens littératiens mis à sa disposition (ou qu'il a créés) pour consolider son emprise sur la société. En effet,

[l]e développement de l'État est inscrit dans l'obéissance et même le respect qui lui sont dus. Quant à l'obéissance, l'État possède les moyens d'y contraindre, et ceux de la violence sur les corps sont les plus évidents. Mais l'écriture en est un autre, plus subtil, peut-être plus fondamental : c'est à travers elle que s'établit le rapport direct entre l'État et l'individu, « libéré » de la tyrannie, ou de la protection du groupe; c'est à travers elle, qui court-circuite l'écran de la communauté orale, que chaque sujet, ou chaque citoyen, est enregistré, défini par ses coordonnées sociales, né à telle date, de tels parents, en tel lieu, exerçant telle profession, etc¹⁰³.

L'hypervalorisation de l'écrit, que canaliseront principalement les domaines du droit, de l'économie (notamment la fiscalité) et de l'administration (le recensement et la statistique), permet donc à l'État d'affermir sa puissance, car elle rend possible l'« individualisation politique, condition du règne de l'État¹⁰⁴ ». Aussi est-ce au cœur de cette « individualisation politique » que se loge l'autorité nécessaire à l'État non seulement pour régner, mais encore pour dominer. Effectivement, les procédés littératiens que sont le recensement et la statistique légitiment la manipulation abstraite du corps social, alors qu'ils font des individus des

unités comparables et interchangeable, justiciables dès lors du calcul des probabilités (qui naît à la même époque), c'est-à-dire définis par ce qu'ils ont d'identique en matière de comportement et de rôle¹⁰⁵.

Par ces procédés administratifs, diront F. Furet et J. Ozouf, l'État met ainsi en place « non plus une conscience de groupe, mais un mode de connaissance-domination¹⁰⁶ ».

¹⁰² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/Poche », 1955, p. 354. Dans le même ordre d'idée, l'anthropologue expliquera que « l'action systématique des États européens en faveur de l'instruction obligatoire, qui se développe au cours du XIX^e siècle, va de pair avec l'extension du service militaire et la prolétarianisation. La lutte contre l'analphabétisme se confond ainsi avec le renforcement du contrôle des citoyens par le Pouvoir. Car il faut que tous sachent lire pour que ce dernier puisse dire : nul n'est censé ignorer la loi. » (*Ibid.*, p. 355.)

¹⁰³ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 360-361.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁵ *Idem.*

1.3.5 La ligne droite sociale

Le pouvoir étatique dans la France du début du XIX^e siècle doit donc, pour être bien compris, replacé dans son contexte. Et pour en mesurer davantage les motivations, nous devons le situer par rapport à la valeur même de l'essor littéraire que connaît alors la France, et de l'idéologie jacobine qui y est sous-tendue, en regard, précisément, de la Révolution française. De fait, l'hypervalorisation de la culture écrite qui refaçonne la société française dès les lendemains de la Révolution ne fera pas que donner lieu à la consolidation d'une nation où règne l'État en position dominante, et où s'établit une relation directe entre celui-ci et les individus — relation fondée sur les principes d'autonomie et d'égalité. Elle jouera un autre rôle. Peut-être le plus important. Tel que l'expliquent F. Furet et J. Ozouf,

il est significatif que ce soit la Révolution française qui ait souligné avec le maximum d'intransigeance les bienfaits de la culture écrite, par opposition à l'influence néfaste de la tradition orale : cette croyance, que la Révolution léguera aux générations républicaines du XIX^e siècle, fait partie de l'idéologie qui la constitue, et selon laquelle sa fonction est d'arracher d'un coup les communautés à leur passé, pour leur ouvrir un *autre* avenir. L'écrit est conçu comme l'instrument de rupture avec la vie quotidienne de l'Ancien Régime, et comme le moyen d'instaurer de nouvelles mœurs, seules capables de garantir à long terme l'instauration du bien public incarné par la Révolution¹⁰⁷.

Après 1789 s'impose en effet la nécessité d'une remise en ordre sociale. Remise en ordre qui confirmerait certes, conformément au programme révolutionnaire, la coupure définitive avec la société de privilèges de l'Ancien Régime. Mais ce n'est pas tout. Ce grand ménage s'offre également comme une issue pour s'affranchir de la barbarie des violences encore toutes fraîches de la Révolution. Et l'idéologie politique du jacobinisme, en se conjuguant à l'idéologie même de la Révolution (soit la volonté de rompre avec le passé), répondra à ce besoin.

Dans le contexte d'un siècle qui naît en portant les stigmates d'un lourd héritage, et qui dès lors cherchera à se redéfinir par rapport à son passé, la conviction

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 364.

politique selon laquelle le progrès social ne peut se traduire que par le plein accès de la nation à l'état de société dite civilisée — accès que seule la situation d'une culture écrite dominante (ou la diffusion d'une littérature universelle) peut assurer — sera effectivement considérée comme une voie de salut. Comme le moyen, tout en rompant avec l'Ancien Régime, d'élaborer un nouveau *comment vivre ensemble* qui passerait par « l'instauration d'une humanité réconciliée avec la raison et avec la morale¹⁰⁸ ». C'est dans cette perspective de réconciliation de la société française avec la conscience d'une manière d'agir et de penser respectant les règles d'une réhabilitation morale que l'on doit appréhender les différentes initiatives de l'État au début du XIX^e siècle. Sous l'Empire napoléonien, la consécration des vertus dites civilisées apparaît, dira en ce sens J.-M. Thomasseau, comme l'ultime réponse aux

besoins d'une âme populaire qui, longtemps sevrée d'actes religieux, devenait avide de compensations et de stabilité, d'une bourgeoisie désireuse d'asseoir sa nouvelle autorité sur des valeurs confirmées, d'une église qui avait besoin de retrouver son prestige affaibli, des diverses tendances politiques qui trouvaient un terrain d'entente sur le culte de la vertu, enfin d'un pouvoir centralisateur soucieux d'entretenir dans toutes les couches de la société l'esprit de discipline, de responsabilité, de travail, de dévouement à la famille et à la patrie. On comprend donc pourquoi Bonaparte veilla à la mise en place d'une administration très structurée et souvent rigide qui pourrait contrôler et orienter cette vaste production¹⁰⁹.

Ainsi se pose la motivation profonde de l'hypervalorisation de la littérature qui marque la France dès le tournant du XIX^e siècle. Alors que la montée en puissance de la culture écrite dans tous les domaines de la société (tels que, par exemple, l'édition, le système pénal et judiciaire, l'économie et l'administration), de même que l'élargissement de l'alphabétisation des populations, permet la consolidation de la nation française et l'agrégation égalitaire des individus dans cet État-nation, elle permet surtout l'instauration d'une conception renouvelée de la civilisation, élaborée sur la base du culte de la morale et des bonnes mœurs — ce à quoi participera

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 366.

¹⁰⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Le Mélodrame et la Censure sous le Premier Empire et la Restauration », *Revue des sciences humaines*, n° 162, avril-juin 1976, p. 172. L'auteur n'a pas tort d'évoquer la rigidité de l'administration napoléonienne, car celle-ci se traduira notamment par une politique de censure dans le domaine des productions écrites, en l'occurrence le théâtre populaire.

d'ailleurs la tenue obligatoire du livre de famille, dont nous avons parlé plus tôt.

Comme le souligne J. Quéniart :

Si le développement de l'école, quel que soit son statut, accélère [...] au XIX^e siècle la pénétration de l'écrit dans la société française, les implications vont bien au-delà de la seule acquisition de techniques. L'abécédaire n'est pas séparable du « secrétaire » ou de la « civilité »¹¹⁰.

Et comme l'expliquent, en des propos similaires, F. Furet et J. Ozouf :

[...] que le vecteur en soit l'école ou la famille, l'écrit est dans les deux cas levier et symbole de l'avènement des vertus civiques et privées, en même temps qu'instrument de la surveillance républicaine¹¹¹.

L'apprentissage de l'écriture et de la lecture s'accompagne ainsi d'une acculturation de la population à de nouvelles valeurs, de nouvelles mœurs et normes socioculturelles.

Aussi est-ce en regard de cet objectif politique de remise en ordre sociale qui se met en place aux lendemains de la Révolution française — objectif dont l'État s'appropriera le pouvoir d'exercice et qui aura d'importantes retombées culturelles — que se positionnent, selon nous, les quatre premiers romans de Hugo. Plus précisément, nous croyons que ces romans de jeunesse font écho à la situation de la France dès son entrée dans le XIX^e siècle, et ce, sur deux principaux points : l'acculturation collective (l'élargissement progressif de la culture écrite au détriment de l'oralité) d'une population qu'il faut, en quelque sorte, *redresser*, et le recours de l'État à la littérature pour consolider son autorité et son emprise sur la société. En somme, ce que Hugo transpose dans ses romans, c'est la question du pouvoir, ou de la relation au pouvoir dans les rapports de forces oppositionnelles, et surtout la problématique du contrôle social. Le contrôle du désordre ou du potentiel de désordre. La maîtrise — étatique ou institutionnelle — de la « force invisible » que représente le peuple.

Il n'est donc pas surprenant que les grandes institutions qui sous-tendent la construction des récits de notre corpus soient toutes des instances reposant d'emblée

¹¹⁰ Jean Quéniart, *op. cit.*, p. 192.

¹¹¹ François Furet et Jacques Ozouf, *op. cit.*, p. 366.

sur la valorisation de la littérature comme indice de statut civilisé — et que transgressent, ou viennent troubler, les personnages carnavalesques et carnavalisés (lesquels présentent tous des affinités avec la culture de l'oralité). Mais qu'elles se présentent également comme des voies de carême — des carêmes qui, du reste, s'avèrent dévoyés — est propre à la pensée hugolienne. Et c'est notamment sur cet aspect que nous devons interroger le romancier.

CHAPITRE II

CARNAVAL, CARÊME ET ILLUMINATION PASCALE

À l'évidence, les considérations dégagées au cours du chapitre précédent confirment la pertinence d'interpréter les dynamiques relationnelles entre logiques de la littérature et de l'oralité que l'on observe dans les romans de jeunesse hugoliens à la lumière de l'essor littéraire que connaît la France dès les débuts du XIX^e siècle — et de ses répercussions sur la culture orale. Elles nous permettent également de comprendre qu'en conjuguant cette dialectique culturelle au schème carnaval/carême, le romancier accentue le caractère belligérant des rapports de force. Aussi pouvons-nous élargir notre réflexion en nous questionnant sur ce que les effets de carnavalisation générés dans les quatre romans autorisent à l'écriture même de Hugo, qui se veut une écriture du changement. Car Hugo parle sans cesse du présent — et ce, même s'il met en récit un temps passé. Nous croyons, en ce sens, que les effets de carnavalisation opérants dans l'organisation fictionnelle (et narrative) des romans de notre corpus offrent à l'auteur un espace privilégié pour intégrer à la matière de ses œuvres diverses vues sur son époque — en l'occurrence, à l'égard des grandes institutions qu'il dépeint. Mais ce n'est pas tout. Alors que la pensée hugolienne éclaire autrement les raisons pour lesquelles ces institutions proposent des formes dévoyées de carême, nous nous devons de poser la question : y a-t-il, chez le romancier, un *vrai* carême?

2.1 De la faille à la faillite

Il nous paraît justifié d'avancer l'idée d'une possible corrélation entre l'ordre qu'imposent les grandes institutions chez Hugo et la volonté politique de remise en ordre sociale qui se met en place en France aux lendemains de la Révolution. Dans les deux cas, l'exercice du pouvoir s'appuie sur une autorité souveraine. Et dans les

deux cas, ce pouvoir passe par la littérature, et véhicule les valeurs généralement associées à la culture écrite : bonnes mœurs, modernité, progrès civilisé — ce qui, par enchaînement logique, explique pourquoi les figures du désordre dans les romans, lesquelles présentent des affinités avec l'univers de l'oralité, véhiculent (mis à part le condamné) des valeurs associées aux cultures orales : mœurs simples, marginalité, sauvagerie/ensauvagement.

Or, nous le savons, les usages et pratiques rattachés au pouvoir institutionnel revêtent tout autant, d'un point de vue des représentations symboliques, certaines caractéristiques du carême chrétien. *A priori*, cette donne romanesque a pour rôle, selon nous, de renforcer l'ordre imposé. En mettant en scène des institutions qui instaurent des régimes aux allures de carême, Hugo ne cherche-t-il pas à illustrer la (soi-disant) légitimité de leur puissance et du contrôle qu'elles exercent? La légitimité, surtout, de la soumission de ceux qui sont assujettis à l'ordre? *A priori* et soi-disant, disons-nous. Puisque le lecteur comprend vite ce que le romancier veut montrer à la fin : tout cela n'est qu'un leurre. Sous la plume de Hugo, les grandes institutions ne proposent que des carêmes qui dévient du sens qu'accorde l'Église catholique à cette période prépascale : non seulement il n'y a, pour la plupart des personnages, aucun engagement voulu, aucun abandon dans l'acte d'assujettissement ou de pénitence, mais encore ces carêmes n'investissent que les valeurs ascétiques du carême traditionnel — dont l'expérience de la douleur —, sans possibilité de salut, sans promesse d'absolution ou de délivrance. Bien au contraire.

Ce caractère dévoyé semble, du reste, expliquer le sort réservé aux institutions hugoliennes. En effet, les tensions qui règnent entre l'ordre oppressif (et littéraire) que ces organisations commandent et le désordre transgressif que sèment ou subissent les personnages carnavalesques et carnavalisés mènent inévitablement à une fracture dans les rapports de force. Fracture qui se traduit, dans l'ensemble des romans, par des épisodes d'insurrection ou de soulèvement populaire — dont le déclenchement, le déroulement ou l'issue dépendent de nos personnages-désordre. Aussi, rappelons-nous, ces épisodes ont eux-mêmes quelque chose de foncièrement carnavalesque :

hormis l'agitation sociale qui y est exprimée, ils donnent souvent lieu à des revirements inattendus. Qui plus est, la scène finale du *Dernier Jour d'un Condamné* offre à lire une grande célébration publique. Cette parenté n'a rien d'étonnant : *carnaval* et *émeute* allaient de pair dans la pensée collective au XIX^e siècle. Tel que le note A. Faure,

[l]e Carnaval de la première moitié du XIX^e siècle ne peut se comprendre sans les heurts de classes qui bouleversaient l'époque. Dans la longue suite de révolutions et d'insurrections qui constitue alors l'histoire tumultueuse de la capitale, les masses populaires interviennent de plus en plus puissamment, aidant d'abord la bourgeoisie à se hisser au pouvoir, puis entrant en lutte contre elle. Une fête aussi essentielle que le Carnaval ne pouvait traverser cette atmosphère sans en être profondément contaminée, et il est naturel de retrouver au cœur de la fête ce qui était au fond de tous les bouleversements du moment : la remise en cause des inégalités, la contestation de l'ordre social¹.

Tout comme il apparaît en tête d'affiche lors de révolutions, c'est le peuple qui donne le ton pendant le carnaval : « Le Carnaval, temps du Peuple roi² », dira plus loin A. Faure, en soulignant qu'au cours de ces fêtes, « [i]miter le peuple pouvait donc aller jusqu'à danser une émeute³ ». Il arrivait même parfois que la fête dégénère et se transforme en véritable révolte — ce qui amène l'auteur à résumer ainsi la situation de l'époque :

En même temps que le Carnaval coutumier [...], structurel en quelque sorte, exista un Carnaval politique, plus précisément des épisodes carnavalesques subversifs, intimement mêlés aux luttes populaires à Paris⁴.

L'expression de trouble social que mettent en avant les épisodes de soulèvement populaire chez Hugo opère, par ailleurs, une autre forme de revirement. Non pas tant par rapport à l'ordre initial dans les romans que par rapport à l'écho que celui-ci se fait de la volonté de remise en ordre marquant la France d'après 1789. Car ces scènes comportent toutes des éléments qui, à différents degrés, renvoient à la

¹ Alain Faure, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX^e siècle : 1800-1914*, Paris, Hachette, coll. « Littérature & sciences humaines », 1978, p. 90.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 92.

Révolution française⁵. Singulier retour en arrière. Mais Hugo désire peut-être ainsi nous rappeler que depuis 1789, la résistance à l'oppression est désormais un droit naturel et imprescriptible reconnu par la *Déclaration des droits de l'homme et du*

⁵ L'étude des nombreux liens qu'il est possible d'établir entre ces épisodes de soulèvement populaire et les événements de 1789 pourrait effectivement occuper, à elle seule, bien des pages. Retenons quelques exemples. Nous le savons, l'intrigue de *Han d'Islande* se déroule dans la Norvège du XVII^e siècle. La révolte des mineurs — peuple nordique et porteur de valeurs reposant des principes de liberté et d'égalité — évoque en ce sens le caractère celtique attribué par certains à la Révolution française. L'intrigue de *Bug-Jargal*, quant à elle, se déroule dans le contexte historique de la rébellion, en 1791, des esclaves de Saint-Domingue. Et dans la version qui nous occupe ici (la seconde, publiée en 1826), à peine deux ans se sont écoulés entre les événements du récit et la narration qu'en fait l'officier d'Auverney. Le temps de la narration, soit en l'année 1793, renvoie du coup le lecteur à la période de la Terreur. À la lumière de ces conjonctures, on comprend pourquoi le général de Rouvray, lors de la réunion du Conseil à l'hôtel du gouverneur (chapitre XVI), glisse à l'oreille du jeune d'Auverney : « Ces prétendues idées libérales dont on s'enivre en France sont un poison sous les tropiques. [...] Toutes les horreurs que vous voyez aujourd'hui à Saint-Domingue sont nées au club Massiac, et l'insurrection des esclaves n'est qu'un contre-coup de la chute de la Bastille. » (Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 612.) L'on comprend mieux également les références à la Montagne, aux Girondins et à la décapitation de Louis XVI (le 21 janvier 1793) qui se retrouvent dans la note réactionnaire servant de conclusion au roman. Dans la longue préface ajoutée à la cinquième édition du *Dernier Jour d'un Condamné* (en 1832), Hugo expose ses vues sur la question de la guillotine révolutionnaire et, plus largement, de la peine de mort et du pouvoir. En faisant allusion, au fil de ses réflexions, à « la pénalité barbare de Louis XI, de Richelieu et de Robespierre » (« Nouvelle préface pour *Le Dernier Jour d'un Condamné* » dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 482), le romancier met en parallèle les abus de l'Ancien Régime et ceux de la Terreur — abus dont est victime le condamné, mais dont se réjouit sans réserve la foule joyeuse assistant au spectacle de l'échafaud. Enfin, dans *Notre-Dame de Paris*, le chapitre V du livre dixième offre au lecteur un portrait peu flatteur du roi Louis XI, dont l'appétit de pouvoir et l'administration despotique annoncent l'absolutisme monarchique. Le soulèvement des truands de la Cour des Miracles lui apparaît d'emblée comme une grande faveur, car il croit à tort que le peuple s'en prend au bailli du Palais — ce qui participerait à l'écroulement des seigneuries. Mais l'assaut est mené contre la cathédrale, et la truanderie s'insurge contre une décision de la cour du parlement. Et pendant que le roi applaudit la sédition populaire, Jacques Coppenole tente de le mettre en garde, en prophétisant que l'avènement de l'heure du peuple pourrait signifier la prise de la Bastille. Parmi les différentes études critiques qui soulèvent ces allusions à la Révolution française, voir notamment, pour *Han d'Islande* : B. Leuilliot, « Préface », dans Victor Hugo, *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 14-15; A. Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, vol. 1, Paris, E. Dentu, 1863, p. 371-386. Pour *Bug-Jargal* : P. Laforgue, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, n° 69, *Procès d'écritures Hugo-Vittez*, 1990, p. 29-30; R. Borderie, « Notices », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 415-416. Pour *Le Dernier Jour* : M. Roman, *Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 45. Pour *Notre-Dame* : J. Seebacher, « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1072 et *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 158.

*citoyen*⁶. Cette nouvelle disposition ne vient-elle pas cautionner, d'une certaine manière, les transgressions carnavalesques, comme les actes de révoltes, dans nos romans?

Chose certaine, par-delà ce rapprochement, nous croyons qu'en peignant les régimes instaurés par les grandes institutions à l'image de carêmes dévoyés, Hugo ne fait pas que remettre en question la légitimité de l'ordre institutionnel. Il dénonce également l'exercice d'un pouvoir abusif. Et les effets de carnavalisation générés dans les quatre romans contribuent à faire émerger ce discours. Ce sont eux qui, ultimement, entraînent l'effondrement de l'ordre établi. Ou posent le caractère bancal de celui-ci. Ils disent surtout le pourquoi — en mettant en lumière les failles de chacun des systèmes organisationnels. Les failles selon Hugo.

2.2 Les voix de la carnavalisation

L'analyse des structures culturelles qui a orienté nos lectures tout au long des parties précédentes nous a permis de constater que, à travers la mise en place d'une logique de la carnavalisation, les romans ouvrent de fait la voie à une série de réflexions. D'abord quant à la valeur du pouvoir institutionnel : celui-ci est-il réel et justifié, symbolique, usurpé? Ensuite quant à la problématique même de l'ordre : à quoi ou à qui sert-il? Quel en est l'objectif? Et surtout, atteint-il son objectif? Questionnement que déclinent, de diverses façons, les quatre œuvres de notre corpus. Aussi nous apparaît-il que les effets de carnavalisation empreignant les récits servent

⁶ L'article 2 de la *Déclaration* de 1789 stipule effectivement : « Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression. » Voir le lien <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>>. En raison d'une contradiction avec l'article 7 — selon lequel tout citoyen interpellé en vertu de la loi doit obéir et ne pas résister —, cette disposition sera précisée dans la Constitution de 1793, aux articles 33 (« La résistance à l'oppression est la conséquence des autres Droits de l'homme. »), 34 (« Il y a oppression contre le corps social lorsqu'un seul de ses membres est opprimé. Il y a oppression contre chaque membre lorsque le corps social est opprimé. ») et 35 (« Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est, pour le peuple et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs. »). Voir <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/constitution-de-1793-an1.asp>>.

davantage la pensée hugolienne que l'économie textuelle. En plus d'être un lieu de critiques — constats d'échec ou de dysfonctionnement patent — en regard des grandes institutions, de l'ordre qu'elles fondent et des idéologies qu'elles véhiculent, ils constituent effectivement des vecteurs de premier plan qu'utilise l'auteur pour exprimer ses croyances et certaines vues sur son temps⁷.

2.2.1 Une royauté à restaurer

Alors que l'État monarchique, dans *Han d'Islande*, est formé de deux royaumes unis — le Danemark, où réside le roi (sa majesté Christiørn V), et la Norvège, qui abrite le vice-roi (le comte Ulric Frédéric Guldenlew, père d'Ordener) —, l'hégémonie politique, souvenons-nous, est principalement exercée par le comte d'Ahlefeld, grand-chancelier des deux royaumes, et son conseiller Musdæmon. Ni le roi ni le vice-roi n'apparaissent véritablement dans le roman, même si leurs noms sont souvent évoqués, et le lecteur ne quitte jamais la province de Drontheim. En d'autres mots, pour celui-ci, d'Ahlefeld et Musdæmon occupent une position prééminente, de sorte que le pouvoir oppressif rattaché à l'institution royale découle *a priori* de ces personnages. Ce pouvoir, nous le savons, est à l'image du grand-chancelier, dont l'ambition insatiable a amené la corruption dans les rangs de la noblesse. L'ordre institutionnel ici mis de l'avant repose sur le mensonge, le complot et la trahison. Et c'est cet ordre fourbe qui, à la fin, tombera.

Si l'écroulement du régime dans ce premier roman est avant tout le résultat de la divine providence, les actes posés par Han, notre personnage carnavalesque, y seront bien pour quelque chose. D'une part, l'homme sauvage est responsable du détournement des *papiers importants*, se retrouvant en possession de la précieuse cassette après avoir assassiné le capitaine Dispolsen. Peut-être ces papiers ne

⁷ Le lecteur comprendra que différentes interprétations plausibles peuvent être dégagées de chaque roman, et que nous nous limitons ici à ne présenter que celles nous paraissant les plus pertinentes par rapport aux idées de notre thèse.

prennent-ils pas alors le chemin qui leur était initialement destiné (le château de Munckholm, là où est incarcéré Schumacker), mais ils échappent ainsi au contrôle des antagonistes — jusqu'à ce qu'ils arrivent à bon port. D'autre part, Han est également responsable de la débâcle des soldats de Munckholm lors de la rébellion des mineurs. De manière tout à fait indélébile, il prête main-forte aux insurgés, alors que son unique mission est d'anéantir le régiment de l'armée royale pour venger la mort de son fils. Quoique ses motivations n'aillent pas en ce sens, Han permet la victoire d'une lutte qui « abouti[ra], par la grâce, il va sans dire, du souverain, à la levée d'une tutelle, en effet, despotique et à l'instauration d'un État modéré, garantie par le retour à l'ordre et la soumission de tous à la loi nouvelle⁸ ».

En somme, les effets qu'entraînent, dans le roman, les transgressions carnavalesques du monstre de Klipstadur contribuent à la chute de l'ordre établi par un gouvernement dont la soif de pouvoir et de domination n'a d'égale que la perfidie. Par la même occasion, ils donnent lieu à la réhabilitation du seul ordre réellement légitime : tandis que le comte d'Ahlefeld perdra tout ce qu'il possède et que Musdæmon sera pendu, Ordener est disculpé des crimes dont il s'était fausement accusé, et Schumacker est restauré dans ses titres, biens et privilèges. Comme dans les contes, les bons sont récompensés, et les méchants punis. *Han d'Islande* est d'ailleurs le seul des romans de jeunesse hugoliens à connaître un dénouement heureux.

Partant du thème de l'allégeance politique, Hugo développe donc une critique non seulement par rapport à la question d'un pouvoir institutionnel corrompu, usurpé et utilisé à mauvais escient, mais aussi en regard des hommes qui parviennent à un niveau d'autorité supérieur en trahissant ceux-là mêmes qui les ont aidés à gravir les échelons de la hiérarchie (en l'occurrence, nobiliaire). Des hommes qui, en bref, s'arrogent par la ruse et la félonie le pouvoir des *justes*.

⁸ Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 15.

Rien d'étonnant, croyons-nous, à ce que Hugo aborde ces considérations dans son tout premier roman. En 1823, il est jeune, il est idéaliste. Et surtout, fort d'une éducation légitimiste, il est ultraroyaliste⁹. Ce thème de l'alliance monarchique n'est pas qu'à la base de la quête du protagoniste : il reflète tout autant les convictions politiques qu'a Hugo alors. De fait, son *Ode sur la mort du duc de Berry* lui vaut, en mars 1820, une gratification de cinq cents francs, et grâce à ses *Odes et Poésies diverses*, il obtient de Louis XVIII, en septembre 1822, une pension royale de 1000 francs. En outre, deux ans après la publication de *Han d'Islande*, il assiste au sacre de Charles X à Reims — événement qui lui inspirera également une ode — et sera nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Par son dénouement aux allures de conte de fées, ce roman n'est certes pas sans évoquer les péripéties amoureuses du jeune Hugo avec son amie d'enfance, Adèle Foucher : les tourtereaux nourriront un amour clandestin jusqu'à ce que, en 1821, le décès de la mère du romancier, qui désapprouvait l'union, rende possibles les fiançailles officielles et le mariage. Il nous semble toutefois pertinent de voir avant tout dans cette œuvre, rédigée (soulignons-le) pendant la Restauration, la transposition en quelque sorte du lien de fidélité qui unit Hugo au régime qui a favorisé sa gloire naissante. Or, s'il ne remet pas encore en doute son royalisme, Hugo soumet déjà à l'examen la royauté. Et nous savons que ses allégeances ultras changeront grandement au fil des décennies, évoluant peu à peu, déjà à partir des années 1830, vers des conceptions libérales et socialistes¹⁰.

2.2.2 Un esclavagisme à abolir

Bien que la trame de fond de *Bug-Jargal* soit inspirée de la rébellion, survenue en 1791, des esclaves noirs de Saint-Domingue, il nous faut reconnaître le décalage

⁹ Pour les détails biographiques, le lecteur peut se reporter notamment à l'ouvrage de J. Marseille et F. Gomez (dir.), *Les années Hugo. 1802-1885*, Paris, Larousse/VUEF, 2002.

¹⁰ Hugo rompra d'ailleurs, en 1829, avec le régime de Charles X, lorsque celui-ci imposera la censure de *Marion de Lorme* pour cause d'atteinte à la majesté royale.

qu'il y a entre le fait historique et ce que donne à lire Hugo. Et nous ne parlons pas ici de décalage temporel. En effet, Hugo donne à lire... un roman. Non pas un traité d'histoire. Aussi cette approche permet-elle à l'auteur de dramatiser l'événement, d'une part en conjuguant celui-ci à une intrigue amoureuse, d'autre part en liant, une fois encore, la révolte aux agissements transgressifs du personnage carnavalesque — Habibrah, le baladin joueur de tours. C'est lui qui alimente les tensions entre les maîtres et les esclaves, lui qui est le principal agent générateur du désordre. Autrement dit, en provoquant le renversement de l'ordre établi (le régime esclavagiste), notre *trickster* et grand patron de la roue du destin est le maître d'œuvre des effets de carnavalisation du texte.

A priori, ce second roman peut donc être appréhendé comme un espace de réflexion en regard tant de l'idéologie qui sous-tend l'institution colonialiste que des « concessions faites aux conventions racistes de l'époque¹¹ » — concessions dont le texte foisonne. Mais nous l'avons vu, la pensée hugolienne se déploie de façon particulière, en s'attachant à la dimension culturelle de la question. De fait, la nature même d'un système colonialiste suppose d'emblée l'occupation et l'exploitation de terres étrangères à des fins économiques, et ce, au bénéfice de l'État colonisateur. Le fruit tiré du travail sur ces terres — le travail, par exemple, des esclaves dans les plantations — n'est évalué qu'en termes de valeurs mercantiles servant d'abord l'intérêt des maîtres de la colonie et, par extension (et par exportation), les intérêts du pays colonisateur. Or, sous la plume de Hugo, le colonialisme prend surtout la forme d'une *importation*. Importation culturelle d'un univers littéraire.

Ainsi, l'auteur ne fait pas qu'accuser, dans son roman, l'exercice d'un pouvoir coercitif au sein d'une organisation sociale reposant sur des relations dominants-dominés. Ou dénoncer la soumission imposée à un peuple au nom de l'enrichissement économique. Sa critique de l'esclavagisme met également de l'avant les retombées, par-delà les frontières françaises, de l'acculturation des sociétés

¹¹ Roger Borderie, *op. cit.*, p. 415-416.

traditionnelles. En l'occurrence les effets, sur une population indigène, de l'implantation de la culture littéraire occidentale dans une colonie française — que ces conséquences soient négatives (les manifestations de violence) ou positives (l'éveil du désir d'émancipation, le goût de la liberté et de l'indépendance).

Par ailleurs, il nous apparaît qu'en méditant cette problématique culturelle, Hugo brouille les contours qui définissent certains codes racistes. Tandis que l'idéologie colonialiste, de même que le régime esclavagiste qui en découle, donne lieu à l'instauration d'un système étatique vu comme étant civilisé au cœur d'une société dite primitive, Hugo semble poser la question : qui sont les *vrais* sauvages — les esclaves ou les maîtres? Qui entre dans cette catégorie de la « sauvagerie » : le bon Pierrot, fils de roi déchu; le sadique Biassou, qui s'avère être malgré tout un esprit calculateur et lucide; Habibrah, le demi-homme? Ou l'oncle de Léopold d'Auverney, qui traite son nain comme un animal de compagnie, comme un jouet? Ces maîtres soi-disant civilisés, qui s'offrent des esclaves en cadeau...

Outre ces considérations, nous croyons pouvoir interpréter autrement la critique hugolienne de l'esclavagisme. La logique de la carnavalisation, inhérente à l'insurrection des esclaves noirs dans le roman, porte effectivement un autre sens à nos yeux. Car au-delà du référent historique, le texte parle bien de domination, de lutte et de libération. C'est, dans l'essence, ce qui préoccupe l'auteur ici, tel que le souligne R. Borderie :

Hugo, abordant ce sujet comme s'il obéissait à quelque force obscure dont il semble alors ne pas être conscient (écrire, pour lui, c'est élucider cette force), le fait avec tous les préjugés et toutes les préventions de son éducation [...]. Mais à l'origine de cette démarche significative il y a déjà cette fascination pour l'exercice de la révolte, cet intérêt porté au mécanisme des révolutions, qui, en un demi-siècle, conduiront Hugo de la Note « réactionnaire » sur laquelle s'achève *Bug-Jargal* à la grandiose apologie de Marat¹².

Aussi la critique institutionnelle que renferme ce second roman, précisément vis-à-vis de la pratique de l'esclavage, pourrait être considérée sous un angle différent. Soit comme la variation d'une critique par rapport à une autre forme d'assujettissement,

¹² *Idem.*

dont le romancier s'émancipera en menant une révolution qu'il aura lui-même déclenchée — une révolution littéraire. Nous pensons de fait, à l'instar de R. Borderie, qu'« [e]n même temps que Bug-Jargal se bat pour l'affranchissement des siens, Hugo entend se libérer d'un autre esclavage, celui des conventions littéraires¹³. » *Bug-Jargal* n'est-il pas publié un an avant la parution, en 1827, de *Cromwell* et sa célèbre préface? Ce manifeste pour un renouvellement du genre dramatique, nous le savons, marquera d'une pierre blanche la rupture de Hugo avec le canon de l'esthétique classique. *Cromwell*, ainsi que *Hernani* (créée en 1829), révolutionnera la vie littéraire¹⁴ et fera du romancier le chef de file de la nouvelle génération des romantiques français. Les effets de carnavalisation de ce roman — désordre qui culmine avec la rébellion des esclaves —, ne peuvent en ce sens que traduire le combat de l'auteur contre l'ordre dicté par les tenants de la tradition des Anciens. Réfléter son désir d'émancipation par rapport à la codification formelle (et contraignante) du drame et de la poésie, genres enclavés dans le carcan de leurs règles.

2.2.3 Un système pénal et judiciaire qui fait mal

À la différence des romans qui le précèdent, *Le Dernier Jour d'un Condamné* renvoie plus explicitement le lecteur à la réalité contemporaine de Hugo. L'omniprésence d'une logique littératiennne que l'on y observe — en regard non seulement de l'établissement pénitentiaire, mais encore de l'institution juridique dans son ensemble — nous rappelle les profondes mutations que connaît le système pénal et judiciaire au tournant du XIX^e siècle, consécutivement à l'essor du mouvement de littéracisation de la société française. Or, par-delà ce contexte, le roman offre avant

¹³ Roger Borderie, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, op. cit., p. 10.

¹⁴ Rappelons que les dimensions excessives de *Cromwell* (6000 vers) en feront une pièce pratiquement injouable. De même, le manuscrit de *Hernani*, lequel rompt tout autant avec les règles du théâtre classique, fera l'objet d'une censure, et la première représentation de la pièce, en 1830, suscitera une véritable polémique, à l'origine de ce qui sera appelé la bataille d'*Hernani*.

tout à lire le récit au « Je » d'un condamné qui, à quelques heures de son exécution, fait pénitence au pénitencier. Et nous savons par quoi se solde cette expérience intime. Tout au long de son parcours, du cachot à l'échafaud, le protagoniste sera progressivement carnavalisé — transformation qui entraînera d'autres formes de désordre : dysfonction de l'écriture confessionnelle, de l'efficacité symbolique du rite de passage et de l'idéologie sacrificielle du processus de peine de mort.

C'est là, dans cette sémantique de la carnavalisation (ici toujours rattachée au condamné) que se situe la critique hugolienne sur la question de la peine capitale et, plus proprement, de la guillotine. Il est certes aisé d'affirmer que le romancier s'oppose à la peine de mort. Inutile d'analyser le texte pour arriver à cette constatation : la préface de la 5^e édition du roman, publiée en 1832, est en soi un plaidoyer. Mais un regard attentif sur le texte permet de voir comment cette prise de position se manifeste, concrètement et symboliquement, dans le récit. Aussi croyons-nous que Hugo déconstruit le discours idéologique que véhicule l'appareil pénal et judiciaire au début du siècle à même la voix narrative du personnage carnavalisé.

En effet, souvenons-nous des grandes lignes de ce discours. La naissance de la pénalité moderne, nous l'avons vu, se définit par la mise en place d'une gestion administrative de la criminalité et d'une nouvelle économie du châtiment, le tout reposant sur une volonté d'adoucissement (ou de sobriété) dans l'exercice des peines. Cette métamorphose de l'institution juridique affecte la relation établie avec le corps du criminel — enjeu qui est au cœur de ce que Foucault appelle la « technologie politique du corps¹⁵ » : il ne faut plus toucher à celui-ci, dans la mesure du possible, pour toucher quelque chose en lui qui transcende la chair. Lorsqu'elle apparaît sur la scène pénale, au cours des années révolutionnaires, la guillotine condense déjà cette doctrine rationnelle (et littéraire) d'une pénalité incorporelle. Conçue sur la base de principes humanitaires, la machine de Guillotin — qui se démarque par la vitesse de son exécution — vise essentiellement la suppression du supplice physique des

¹⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 34.

condamnés. Ainsi se veut-elle douce tant pour la victime que pour le bourreau, et pour le public.

Le Dernier Jour d'un Condamné nous dit toutefois autre chose. D'abord, si la théâtralité carnavalesque de l'épisode qui clôt le récit reflète une réalité historique¹⁶, elle montre surtout que l'exécution du protagoniste s'avère bien loin de l'objectif que cherche à atteindre le processus de peine de mort (et la pensée sacrificielle qui y est sous-tendue). Soit le maintien de l'ordre social, la maîtrise du potentiel de désordre. Pour Hugo, la peine capitale ne permet pas la restauration de l'ordre perturbé par le crime¹⁷. Le plaidoyer du romancier nous paraît effectivement sans équivoque. D'ailleurs, dès la conception de la guillotine, peu de temps s'écoulera avant que cette machine, censée représenter un progrès de la raison, ne devienne un symbole empreint d'ambiguïté. Y. Beaubatie expliquera à juste titre que

[l]es effets de la *machine à décapiter* échappent [...], dans une large mesure, aux intentions de ses promoteurs : elle favorise les pulsions sadiques, suscite une jouissance populacière au spectacle du sang légalement versé¹⁸.

N'est-ce pas cette « jouissance populacière » que Hugo met en valeur dans les dernières pages de son roman, qui relatent le cortège du condamné jusqu'en place de

¹⁶ Au moment où Hugo jette les premières lignes de son roman, les exécutions publiques sont toujours, de fait, des spectacles à grand déploiement. Habillées de tout un rituel théâtral, elles s'offrent tels des divertissements populaires à la foule avide de sensations fortes. Curieusement, cet état de fait est tributaire de l'efficacité même de la guillotine. En introduisant la mort rapide, elle provoquera la déception, en quelque sorte, du peuple spectateur. D'où la surenchère théâtrale : dès les premiers usages de la machine, divers artifices seront déployés pour compenser son efficience, « pour étirer la brièveté du châtiment » (Yannick Beaubatie, *Les paradoxes de l'échafaud. Médecine morale et politique au Siècle des Lumières*, Périgueux, Éditions Fanlac, 2002, p. 124).

¹⁷ En témoigne notamment ce passage de la préface de 1832, concernant la théâtralité macabre de l'échafaud. À l'allégation voulant qu'il faille faire de la peine de mort un exemple — « Il faut faire des exemples! il faut épouvanter par le spectacle du sort réservé aux criminels ceux qui seraient tentés de les imiter! » —, Hugo répond : « Nous nions que le spectacle des supplices produise l'effet qu'on en attend. Loin d'édifier le peuple, il le démoralise, et ruine en lui toute sensibilité, partant toute vertu. » En guise de démonstration, l'auteur relate un événement d'actualité : « Au moment où nous écrivons, il n'a que dix jours de date. Il est du 5 mars, dernier jour de carnaval. À Saint-Pol, immédiatement après l'exécution d'un incendiaire nommé Louis Camus, une troupe de masques est venue danser autour de l'échafaud encore fumant. Faites donc des exemples! le mardi gras vous rit au nez. » (« Nouvelle préface pour *Le Dernier Jour d'un Condamné* », *op. cit.*, p. 489-490.) Le lecteur ne s'étonne donc pas que Hugo ait fait du cortège funèbre du condamné, dans son roman, une grande fête carnavalesque!

¹⁸ Yannick Beaubatie, *op. cit.*, p. 129.

Grève? C'est dire que l'auteur exprime la faillite d'une méthode punitive qui, à l'évidence, est détournée de son but ultime. Alors que la guillotine se veut l'indice judiciaire des temps modernes, le roman donne plutôt à lire un retour à la barbarie des temps anciens — ou le paradoxe d'une civilisation barbare. Passage raté ici aussi, semble-t-il.

Mais par-delà l'aspect carnavalesque de cet épisode final, la critique hugolienne des turpitudes de la guillotine s'appuie avant tout, selon nous, sur l'expérience carcérale du protagoniste. Plus précisément, sur la carnavalisation du personnage. Il est, de fait, intéressant de mettre en parallèle l'idéologie judiciaire qui domine la France d'après la Révolution et le vécu du condamné lors de son dernier jour. Car tout au long du récit, nous l'avons vu, le condamné n'est qu'un corps ouvert à toutes les douleurs, les angoisses, les souffrances physiques et psychologiques. Un corps qui, en définitive, n'en finit plus d'avoir mal — emprisonnement que scelle, du reste, l'écriture exutoire.

Le récit du protagoniste prend visiblement le contrepied de la philosophie mise de l'avant par le système de pénalité moderne en regard de la disparition des supplices, et de la théorie de la mort instantanée qu'a édifiée la guillotine. Le contrepied de cet esprit de compassion suivant lequel la machine de Guillotin annule les souffrances du condamné à mort, en les ramenant « à un seul geste et dans un seul instant : le degré zéro du supplice¹⁹ ». Outre le ton ironique sur lequel il évoque l'humanité et la douceur que l'on montre à son endroit lors des préliminaires de son exécution²⁰, le condamné ne dira-t-il pas — en réaction contre l'aveuglement de « ceux qui condamnent²¹ » :

¹⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ Voir Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 707-708. Notons au passage que le lecteur peut observer ce type de raillerie ailleurs dans les romans de jeunesse hugoliens. Par exemple au chapitre XII de *Han d'Islande* (épisode de la tour Vygla), lorsque Han (sous les traits de l'ermite) discute avec Orugix à propos des peines infligées aux hommes coupables de sacrilège : « Maître Nychol, quel est donc le supplice des sacrilèges? Ces paroles firent sur Spiagudry le même effet que si on lui avait arraché son emplâtre et sa perruque. Il attendit avec anxiété la réponse d'Orugix, qui acheva d'abord de vider son verre. — Cela dépend du genre de sacrilège, répondit le bourreau. — Si le sacrilège est la profanation d'un mort? Pour le coup, le

Ces feuilles les détromperont. Publiées peut-être un jour, elles arrêteront quelques moments leur esprit sur les souffrances de l'esprit, car ce sont celles-là qu'ils ne soupçonnent pas. Ils sont triomphants de pouvoir tuer sans presque faire souffrir le corps. Hé! c'est bien de cela qu'il s'agit! Qu'est-ce que la douleur physique près de la douleur morale! Horreur et pitié, des lois faites ainsi²²!

Ce sentiment reviendra envahir le condamné, comme l'indique le chapitre XXXIX :

Ils disent que ce n'est rien, qu'on ne souffre pas, que c'est une fin douce, que la mort de cette façon est bien simplifiée. Eh! qu'est-ce donc que cette agonie de six semaines et ce rôle de tout un jour? Qu'est-ce que les angoisses de cette journée irréparable, qui s'écoule si lentement et si vite? Qu'est-ce que cette échelle de torture qui aboutit à l'échafaud? Apparemment ce n'est pas là souffrir. Ne sont-ce pas les mêmes convulsions, que le sang s'épuise goutte à goutte, ou que l'intelligence s'éteigne pensée à pensée? Et puis, on ne souffre pas, en sont-ils sûrs? Qui le leur a dit? Conte-t-on que jamais une tête coupée se soit dressée sanglante au bord du panier, et qu'elle ait crié au peuple : Cela ne fait pas de mal! Y a-t-il des morts de leur façon qui soient venus les remercier et leur dire : C'est bien inventé. Tenez-vous-en-là. La mécanique est bonne. Est-ce Robespierre? Est-ce Louis XVI?... Non, rien! moins qu'une minute, moins qu'une seconde, et la chose est faite. — Se sont-ils jamais mis, seulement en pensée, à la place de celui qui est là, au moment où le lourd tranchant qui tombe mord la chair, rompt les nerfs, brise les vertèbres... Mais quoi! une demi-seconde! la douleur est escamotée... Horreur²³!

Ici se situerait donc le supplice de la guillotine sous la plume de Hugo. Le texte nous dit en effet qu'il est faux de croire en la prétention humanitaire de la guillotine, faux de croire que celle-ci élimine l'expérience de la douleur. La souffrance du corps est

tremblant Bénignus s'attendit à voir son nom sortir d'un moment à l'autre de la bouche de l'inexplicable ermite. — Autrefois, dit froidement Orugix, on l'enterrait vivant avec le cadavre profané. — Et maintenant? — Maintenant on est plus doux. — On est plus doux! dit Spiagudry, respirant à peine. — Oui, reprit le bourreau de l'air satisfait et négligent d'un artiste qui parle de son art; on lui imprime d'abord une S sur le gras des jambes. — Et ensuite? interrompit le vieux concierge, contre lequel il eût été difficile d'exécuter cette partie de la peine. — Ensuite, dit le bourreau, on se contente de le pendre. [...] — Je vois avec plaisir, disait l'ermite, que l'on est revenu à des principes d'humanité. » (*Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 183-184.) De même au chapitre IV du livre sixième dans *Notre-Dame de Paris*, lorsque Quasimodo subit son châtimement public sur le pilori : « Quasimodo, impassible, ne sourcillait pas. Toute résistance lui était rendue impossible par ce qu'on appelait alors, en style de chancellerie criminelle, *la véhémence et la fermeté des attaches*, ce qui veut dire que les lanières et les chaînettes lui entraient probablement dans la chair. C'est au reste une tradition de geôle et de chiourme qui ne s'est pas perdue, et que les menottes conservent encore précieusement parmi nous, peuple civilisé, doux, humain (le bain et la guillotine entre parenthèses). » (*Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 167-168.)

²¹ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

²² *Ibid.*, p. 664-665.

²³ *Ibid.*, p. 700.

simplement déplacée du moment où s'abat le couperet à celui où le condamné appréhende sa mort. En somme, tel que le résume M. Roman :

Le tour de force de Hugo est d'avoir dénoncé et rendu sensible la souffrance psychique en lui accordant une importance égale à celle de la douleur physique. [...] *Le Dernier Jour d'un Condamné* présente le récit d'une agonie qui vient congédier l'argument de la mort rapide et sans douleur²⁴.

À travers les effets de carnavalisation dans le roman — en l'occurrence la carnavalisation du protagoniste (sans cesse ramené à ses ressentis, aux tourments de son *bas matériel et corporel*) et les expressions de désordre qui en découlent —, Hugo accuse ainsi le dérisoire progrès de l'invention du docteur Guillotin. De là, il pose l'idée qu'en dépit du mouvement de modernisation de la pénalité au tournant du XIX^e siècle — suivant lequel l'exercice des châtiments est désormais en quête de douceur, de sobriété et de pudeur —, il reste toujours du supplice dans le mécanisme carcéral : la souffrance du condamné persiste, même si son corps est pris dans un système de contraintes répondant avant tout à une économie des droits suspendus.

En dressant de la sorte un constat d'échec par rapport au régime pénitentiaire et à l'idéologie que véhicule la guillotine (comme, plus largement, la peine de mort en tant que telle), le romancier montre, somme toute, le caractère bancal de l'ordre imposé par l'institution pénale et judiciaire en vertu de la rationalité littératiennne qui marque la France d'après la Révolution. Que l'auteur, pour ce faire, s'en prenne autant à la guillotine — « cette hideuse machine, ou plutôt ce monstre fait de bois et de fer qui est à Guillotin ce que Galatée est à Pygmalion²⁵ » — est une posture aisément justifiable : « [c]'est à elle que durant toute sa vie Hugo rattachera son horreur de la peine de mort²⁶ ».

²⁴ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 80-81.

²⁵ Victor Hugo, « Nouvelle préface pour *Le Dernier Jour d'un Condamné* », *op. cit.*, p. 495.

²⁶ Yves Gohin, « Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. II.

2.2.4 Une religion qui s'effrite

Se déroulant en l'an de grâce 1482, *Notre-Dame de Paris* plonge une fois encore le lecteur dans un temps passé. Mais pas n'importe lequel. Le roman, nous le savons, renvoie à la période creuse séparant le crépuscule du Moyen Âge de l'aube des Temps modernes. Situation d'entre-deux (temporel et culturel) qui permet la mise en place d'une polyphonie discursive en regard du pouvoir de l'institution religieuse — et de l'ébranlement de ce pouvoir. L'ébranlement des fondations de cette autorité supérieure (et longtemps autocratique) consécutivement à un événement historique d'importance capitale : l'invention de l'imprimerie en 1450.

Aussi les effets de carnavalisation du texte concourent-ils, de manière similaire aux romans précédents, à consolider ce discours entourant les répercussions du grand dérangement gutenbergien sur l'Église catholique. Soit l'amenuisement de son empire, la révélation de ses faiblesses. Nous croyons, de fait, que la logique de la carnavalisation générée par les désordres que sèment ou subissent les principaux personnages — et qui dérogent à l'ordre institutionnel qu'impose le catholicisme — contribue à faire de cette œuvre un « pamphlet anticlérical, [un] roman de l'*Anankê* des dogmes et de la sclérose de l'Église²⁷ ». Nous constatons également que, très souvent, cette critique suit une approche précise (et cohérente avec les manifestations symboliques du carnaval dans le roman) : la *parodia sacra*, c'est-à-dire « la parodie des textes et rites sacrés²⁸ » — qui, ici, se double de la parodie des grandes figures bibliques.

Si elles convergent toutes vers un point commun, les formes de transgression des lois religieuses s'expriment, tout au long du récit, de diverses façons. Nous avons vu, d'une part, qu'elles sont rattachées, de près ou de loin, à la nature carnavalesque du bossu et de la bohémienne. Rappelons, pour Quasimodo : sa monstruosité

²⁷ Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1071.

²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 86.

grotesque, la profanation du sacré à laquelle donne lieu le concours de grimaces, l'acte d'accouplement métaphorique avec la grosse Marie (chapitre des cloches), la personnification même du bourdon de la cathédrale à partir d'un nom évocateur de la Sainte Vierge, le parricide (qui plus est, sur la personne d'un homme d'Église), le suicide. Et pour la Esmeralda : son appartenance au peuple bohémien, les accusations de sorcellerie qui pèsent sur elle et qui justifieront sa condamnation à mort, le désordre qu'elle véhicule sans cesse et qui affectera principalement le prêtre et la pénitente — lesquels seront alors voués à un sort tragique (la folie et à la mort) —, le fait qu'elle soit la cause de l'assaut de la cathédrale, sainte patronne de Louis XI.

D'autre part, il nous est apparu que les désordres transgressifs surgissent aussi au fil de la carnavalisation de l'archidiacre Frollo et de la recluse de la Tour-Roland — personnages d'abord liés à la logique du carême dans le roman, et qui connaissent une transformation les faisant basculer dans l'univers du carnaval hugolien. En effet, celle dont le vécu n'est pas sans rappeler le parcours de la Marie-Madeleine des évangiles sera engagée dans un processus de devenir-animal, jusqu'à n'avoir presque plus rien d'humain. Et celui qui d'emblée se démarque par l'austérité de son état ecclésiastique sera, au contact de la belle Esmeralda, soumis graduellement à la domination de ses pulsions charnelles : autre forme d'ensauvagement, sorte de retour d'un refoulé libidinal, qui l'entraîne dans une escalade d'actes subversifs le menant à la damnation.

Enfin, le secouement du pouvoir que détient l'institution religieuse est autrement illustré dans l'épisode final de l'assaut fait à Notre-Dame. En provoquant l'incendie de la cathédrale, Quasimodo tente certes de protéger des assaillants sa matrone, son antre maternel, tout comme sa bien-aimée, la Esmeralda. Mais du coup, il cause la destruction partielle du monument. Et nous voyons là un prolongement métaphorique de l'outrage à l'édifice religieux qui, dans le récit, se présente sous différents visages.

La *parodia sacra* qui sert la critique hugolienne va toutefois plus loin que la textualisation de ces multiples infractions aux lois de l'Église catholique.

Effectivement, elle s'observe tout autant dans le déplacement qu'opère le texte en regard d'une foi évangélique. Car *Notre-Dame de Paris* est peut-être un roman de l'anticléricalisme, c'est aussi un roman de la régénération liturgique, pour ce qu'il propose une vision renouvelée de l'espoir religieux. Vision romantique de la parole biblique et de la constitution du corps mystique du Christ qu'incarneront ici nos personnages carnavalesques. Rien de moins. Tant Quasimodo que la Esmeralda, souvenons-nous, subissent une métamorphose christique. De fait, la destitution du bossu, lors du procès et du châtiment public, ne fait pas qu'évoquer le parcours du roi Carnaval durant le cycle festif : nous avons vu que le sacrifice symbolique du pape des fous de la veille, devenu le bouc émissaire de circonstance, reprend certains éléments du récit de la Passion. De même, tout au long du roman jusqu'à la scène finale de son exécution, la Esmeralda revêt peu à peu des traits appartenant à la figure (et à la vie) du Christ des évangiles. Et la mise à mort de la belle prend l'allure du sacrifice de l'agneau christique — ce que suggérerait déjà d'ailleurs son nom de baptême : Agnès.

Aussi le discours liturgique surgit-il plus fortement au dernier chapitre de l'œuvre, dans la description du tableau qu'offre à voir l'union *posthume* du sublime et du grotesque. « Sous le calvaire de Montfaucon, Quasimodo et la Esmeralda sont comme Adam et Ève à l'origine des temps futurs²⁹ », dira J. Seebacher de ce mariage symbolique. Nous ne pouvons qu'approuver. Reposant dans les restes des deux corps asséchés, la verroterie verte du sachet de la bohémienne apparaît en effet tel un talisman de l'espérance, faisant de cette image de la mort une sorte d'acte de foi, « la prophétie elliptique des graines qui germeront un jour³⁰ ». Le mouvement circulaire (et, ici encore, très carnavalesque) de ce retour à l'état de poussière, retour aux

²⁹ Jacques Seebacher, « Introduction », *op. cit.*, p. 1253.

³⁰ *Idem.*

origines de la vie, signe manifestement la promesse d'une renaissance subséquente, voire d'un renouveau de l'humanité³¹. D'un autre commencement, en somme.

À l'évidence, les grandes idées que véhicule le roman par rapport à l'ébranlement du pouvoir rattaché à l'institution religieuse — la menace d'effondrement du régime théocratique qu'impose l'Église catholique —, ainsi que la réappropriation littéraire du saint évangile, doivent considérablement, une fois de plus, à la situation contemporaine du romancier. Tout cela dramatise, croyons-nous, la crise religieuse qui secoue la France postrévolutionnaire³², comme le déclin progressif du pouvoir de l'Église au sein de la société consécutivement au second souffle littéraire, à l'élargissement de l'alphabétisation de la population et, surtout, à la prise en charge de l'instruction populaire par l'État. En d'autres mots, *Notre-Dame de Paris* se fait l'écho de la déchristianisation de la France du début du XIX^e siècle. Au reste, n'est-il pas intéressant que, dans le roman, la cathédrale est en quelque sorte toujours *vide*? Cloître pour Frolo, antre maternel pour Quasimodo, lieu d'asile pour la Esmeralda, la cathédrale apparaît en ce sens désertée — parce que déserte. Elle n'est pas ici un espace de rassemblement ou de communion pour la communauté. Au contraire. Elle constitue plutôt un refuge pour l'*individuel*, les événements collectifs ayant constamment lieu à l'extérieur de la cathédrale : sur le parvis de l'Église, en place de Grève, au Palais de Justice. À part les quelques visiteurs de Frolo, personne n'y entre. Même les truands de la Cour des Miracles échouent dans leur tentative de piller Notre-Dame et de sauver l'égyptienne...

³¹ Paradoxalement, cette image finale du corps-poussière nous fait également penser aux réflexions de Hugo sur la question de la ruine des monuments en France, de la mort de l'architecture. Quasimodo n'est-il pas, suivant les descriptions du narrateur, fait de pierre comme la cathédrale? Ne s'apparente-t-il pas aux gargouilles qui ornent sa structure? Il y aurait certainement lieu ici de méditer les dernières lignes du roman à la lumière des propos de J. Seebacher sur la croyance en l'Histoire (voir *ibid.*, p. 1071).

³² Sur ce sujet, voir entre autres J. Le Goff et R. Rémond (dir.), *Histoire de la France religieuse. 3. Du Roi très chrétien à la laïcité républicaine. XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1988; M. Vovelle, 1793. *La Révolution contre l'Église. De la Raison à l'Être Suprême*, Bruxelles, Complexe, coll. « La Mémoire des siècles », 1988; Cl. Millet, *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche/références », 2007, p. 51-58.

Mais ce n'est pas tout. Dans le même mouvement, le roman prend part à un phénomène particulier : la christianisation de la littérature romantique. Ce second phénomène étant d'ailleurs indissociable du premier, tel que l'explique J.-Cl. Fizaine :

Si le spiritualisme pénètre la littérature, cette christianisation de la littérature témoigne d'une déchristianisation de la société, ou du moins va de pair avec une perte d'influence de l'Église catholique, dont elle serait moins un remède qu'un symptôme³³.

Le romantisme français se caractérise effectivement par l'occurrence d'un discours évangélique dans les productions écrites — « la littérature romantique en France exprima et inspira tout un réveil religieux³⁴ », dira en ce sens P. Viallaneix —, et qui donnera lieu à l'émergence d'une représentation allégorique majeure. Soit celle du Christ romantique.

Dans la foulée d'une quête spirituelle et identitaire, d'une méditation sur la vie et la nature humaine, les écrivains prennent de fait à témoin le personnage biblique de Jésus et lui font subir plusieurs avatars. Ils décloquent le Sauveur de son crucifix, ils « attirent dans leur direction et ils retiennent à leur niveau le dieu qui s'est fait homme, mais n'a pas cessé d'être Dieu³⁵ ». Aussi projettent-ils sur ce Christ humain leurs propres tourments et incertitudes, « leur désarroi spirituel³⁶ », en comblant le vide qui les sépare. Cette (ré)appropriation littéraire de l'Agneau mystique des Saintes Écritures se lira non seulement chez Hugo, mais également chez différents écrivains de sa génération — notamment Lamartine, Musset, Vigny, Nerval, Sand et Michelet³⁷.

³³ Jean-Claude Fizaine, « Les aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », *Romantisme*, n° 11, *Au-delà du visible*, 1976, p. 8.

³⁴ Paul Viallaneix, « Le Christ dans la fable romantique », dans M. Baude et M.-M. Munch (dir.), *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 97.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷ Sur cette figure du Christ romantique et l'interprétation des évangiles dans les écrits de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, ainsi que sur les origines de cette christianisation de la littérature et son rapport aux révolutions qui ont marqué la France de l'époque (1789 et 1830), voir (outre les auteurs cités précédemment) P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, Librairie José

Les effets de carnavalisation que génèrent (par, entre autres, la *parodia sacra*) les personnages-désordre de ce roman de la cathédrale sont donc porteurs de signifiante à plus d'un degré. Ils constituent d'abord, pour Hugo, un espace de critique en regard du pouvoir que détient l'Église en vertu de l'ordre théocratique établi par l'institution religieuse. En reposant sur la transgression de cet ordre, ils renforcent par ailleurs les discours narratifs entourant les répercussions de la première révolution du livre, au XV^e siècle, sur l'empire du catholicisme. Et enfin, ils ramènent, ce faisant, le lecteur au temps présent, renvoyant celui-ci au contexte socioculturel du romancier : le phénomène de déchristianisation sociale qu'a initié 1789, le déclin de l'influence de l'Église conséquemment à la seconde révolution du livre, dès les débuts du XIX^e siècle, et le déplacement symptomatique de la parole évangélique dans la littérature romantique.

2.3 La conception d'une *carémisation*

À la lumière des observations faites au cours des pages précédentes, il appert que la sémantique de la carnavalisation, qui structure l'organisation fictionnelle de nos romans de jeunesse et révèle le caractère problématique de l'ordre imposé par les grandes institutions — qui est un ordre défaillant ou voué à l'échec —, corrobore les raisons pour lesquelles celles-ci, chez Hugo, ne proposent que des carêmes dévoyés (ou de faux carêmes). Si le romancier soumet à l'examen la puissance de ceux qui commandent, il questionne surtout la soi-disant légitimité de leur autorité, et plus particulièrement du contrôle qu'ils exercent. Et ce, en condamnant l'assujettissement (la plupart du temps forcé) à des régimes restrictifs et oppressifs, à des codes et des

Corti, 1985; P. Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1988; F. P. Bowman, *Le christ romantique*, Genève, Droz, 1973; J.-P. Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, t. 1 à t. 4, Paris, Beauchesne, coll. « Beauchesne Religions », 1985; J.-P. Lacassagne, « Lectures romantiques de la Bible », dans Cl. Savart et J.-N. Aletti (dir.), *Le Monde contemporain et la Bible*, Paris, Beauchesne, coll. « Bible de tous les temps 8 », 1985, p. 211-228; B. Sarrazin, *La Bible parodiée*, Paris, Cerf, 1993.

lois qui briment les libertés individuelles et ne donnent droit à aucune forme quelconque d'émancipation.

2.3.1 La mise à mal des rites ou le malaise d'un jeune siècle

Les multiples expressions de désordre inhérentes à cette logique de la carnavalisation dans les romans sont, du reste, très parlantes si l'on considère, ainsi que nous l'avons soulevé initialement, le type d'ordre que dépeint Hugo comme étant un prolongement de la volonté politique de remise en ordre sociale qui marque la France d'après 1789. En effet, le *traitement* hugolien de la gouvernance des institutions, qui repose ici également sur une hypervalorisation de la littérature, nous incite à nous interroger sur cette initiative étatique. Car en dépit du renouveau qui se met en place aux lendemains de la Révolution corollairement à l'essor de la culture écrite, les premières décennies du XIX^e siècle — dans une perspective d'ensemble —, n'offrent-elles pas le portrait d'une société des plus agitées et... en désordre? Une société dont les valeurs culturelles, religieuses, voire littéraires sont profondément perturbées. Une société qui, alors qu'elle cherche à se redéfinir, semble somme toute éprouver un sentiment de doute généralisé — ce que traduira notamment le mal du siècle propre au romantisme, lequel,

mélancolique et spiritualiste[,] médite sur la manière dont la France révolutionnée pourrait trouver un langage plus adéquat à elle-même que ne l'est le classicisme dominant, en même temps qu'une foi à même de survivre à la crise de la croyance que cette France traverse³⁸.

Une société qui, contre toute attente, continue à se divertir des exécutions publiques malgré l'odieux souvenir de la Terreur. Enfin, et surtout, une société qui traverse de grandes turbulences politiques.

Nonobstant le programme révolutionnaire, qui revendique une coupure définitive avec l'Ancien Régime et l'instauration d'un nouvel ordre social, la France du début du XIX^e siècle sera effectivement plongée dans une instabilité politique des

³⁸ Claude Millet, *op. cit.*, p. 15.

plus inusitées³⁹. En 1830, année de la rédaction de *Notre-Dame de Paris*, elle aura déjà connu plusieurs changements de régime — de la Première République à la Monarchie de Juillet, en passant par le Consulat, l'Empire, la Première Restauration, les Cent-Jours et la Seconde Restauration —, résultat de coups d'État ou de conflits internes. Elle aura été entre les mains d'un chef d'État dont l'intransigeance rime avec censure, et dont l'ambition démesurée aboutit aux affres de la campagne de Russie et de la bataille de Waterloo. Et elle verra, sous les règnes de Louis XVIII et de Charles X, le retour d'une souveraineté monarchique aspirant à la restauration de l'Ancien Régime. Le retour d'un passé blessé et que l'on veut refouler, mais qui vient, en quelque sorte, hanter encore la France. C'est d'ailleurs ce fantôme menaçant qui sera responsable, en 1830, de la Révolution de Juillet, dite les Trois Glorieuses. Rien d'étonnant alors à ce que J. Seebacher, dans son article sur la poétique de l'envers dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, fasse allusion « à la coupure, à la rupture et à la fausse remise en ordre que la Révolution française a introduites dans le développement social⁴⁰ ».

Devant l'ampleur de ces bouleversements, nombreux et successifs, pouvons-nous réellement croire en l'efficacité même de cette volonté politique de *redresser* un pays qui assiste aux balbutiements d'un siècle né dans le sang et la transgression? Il

³⁹ Pour de plus amples détails sur ce sujet, que nous survolons ici, voir les études de J. Bruhat : « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1802-1820 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome I, 1967, p. I-VIII; « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1820-1828 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 1611-1619; « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1828-1830 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, 1967, p. 1471-1478. Le lecteur peut également se reporter à : J.-M. Thomasseau, « Le Mélodrame et la Censure sous le Premier Empire et la Restauration », *Revue des sciences humaines*, n° 162, avril-juin 1976, p. 171-182; E. de Waresquiel et B. Yvert, *Histoire de la restauration. 1814-1830. Naissance de la France moderne*, Paris, Librairie académique Perrin, 1996; J.-Y. Mollier, M. Reid et J.-Cl. Yon, *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

⁴⁰ Jacques Seebacher, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans G. Falconer et H. Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. 173. Cette réflexion de l'auteur nous fait penser certes aux turbulences politiques du début du XIX^e siècle, mais aussi aux barbaries qu'a générées la Révolution elle-même, dont la Terreur et l'exécution de Louis XVI (le 21 janvier 1793), cette dernière étant en soi un parricide collectif.

nous semble que non. Aussi pensons-nous que l'impression de carnaval permanent qui imprègne les romans de jeunesse de Hugo — mis à part *Han d'Islande*, dont le dénouement, nous l'avons vu, amène un retour à l'ordre⁴¹ — évoque la situation on ne peut plus carnavalesque de la France de l'époque. À l'évidence, Hugo exprime la complexité du grand enjeu auquel est confronté ce siècle dès sa naissance : le *comment vivre ensemble*.

D'un autre point de vue, cette hypothèse d'une corrélation entre l'ordre institutionnel dans nos romans — qui, manifestement, ne tient pas — et l'idéal de remise en ordre sociale qui domine la France postrévolutionnaire — et qui s'avère également illusoire — nous fait mieux comprendre la mise à mal des rites et schèmes culturels chez Hugo. Ces faux carêmes, ces carnivals permanents, ces carêmes carnavalesqués, ces passages ratés. Le romancier, croyons-nous, se livre ici à une importante réflexion. Comment, en effet, faut-il appréhender le rite (ou la pratique rituelle) dans un monde où toutes les valeurs (sociales, culturelles, religieuses) sont ébranlées? Quelle est désormais sa place, son rôle, dans un univers de plus en plus régi par des systèmes institutionnalisés, bureaucratisés, fonctionnarisés, et où le pouvoir étatique s'approprie l'influence de la communauté? Un univers dominé par la littérature, où le culte de l'écrit lui-même devient une nouvelle tradition?

Nul doute qu'en manipulant les rites et schèmes culturels — réappropriés, transformés, dévoyés dans son écriture —, l'auteur interroge leur efficacité et l'utilité des traditions anciennes dans un contexte de modernisation à la recherche de ce que l'on appelle le « progrès civilisé ». Or, si Hugo semble nous dire que les us et

⁴¹ Ce qui n'est pas le cas, souvenons-nous, des trois autres œuvres. Les dernières pages de *Bug-Jargal* racontent l'exécution de Pierrot au terme de l'insurrection des esclaves, immédiatement après que le bon Noir sauve la vie de son ami, le jeune d'Auverney. Et le lecteur apprend, dans la note réactionnaire servant de conclusion au roman, que celui-ci a finalement perdu sa chère Marie dans un incendie au cours de la révolte. Par ailleurs, nous avons eu l'occasion d'examiner comment l'épisode d'agitation collective qui clôt *Le Dernier Jour d'un Condamné* est à l'image d'une grande fête carnavalesque. Et nous avons vu que *Notre-Dame de Paris* se termine par une série d'événements malheureux : l'échec du soulèvement de la truanderie, l'exécution de la Esmeralda, la mort de la recluse de la Tour-Roland, de l'archidiacre Frollo et de Quasimodo. En bref, dans ces trois romans, les épisodes d'insurrection ou de trouble populaire ne mènent pas à un retour à l'ordre — d'où cette idée que nous avançons d'une impression de carnaval permanent.

coutumes d'antan perdent de la valeur dans une société moderne, il nous faut reconnaître qu'ils en regagnent autrement, et ce, dans le déplacement sémantique qu'opère le romancier. Car ainsi que nous l'avons vu plus tôt, ils se révèlent bel et bien efficaces en servant la pensée hugolienne... Afin d'exprimer ses vues sur son époque, Hugo se joue peut-être des traditions en faisant dysfonctionner certaines pratiques rituelles. Mais il y a recours. En d'autres mots, le rite recèle toujours, somme toute, une sorte de pouvoir de par son caractère malléable — force symbolique que se permet de récupérer librement, et avec raison, la littérature.

2.3.2 Sur le chemin de l'illumination pascalle

Après avoir examiné comment les effets de carnavalisation générés dans nos quatre romans constituent des vecteurs discursifs qui véhiculent la voix de Hugo à travers les récits et, de là, éclairent les raisons pour lesquelles les différents régimes qu'instaurent les grandes institutions se donnent, à tort, des airs de carême, il ne reste plus qu'à poser la question qui demeure irrésolue. Y a-t-il effectivement, chez le romancier, une forme de *vrai* carême⁴²? Nous pensons que oui. Elle s'observerait ailleurs que dans l'ordre institutionnel, bien que, dans les textes, elle y soit étroitement rattachée. Paradoxalement. De fait, ce que nous font comprendre les romans de jeunesse hugoliens, c'est que là où l'institution échoue, la littérature en tant que telle peut réussir. Plus précisément, seule la maîtrise du savoir littéraire (lire, écrire, calculer) offre véritablement la promesse d'une rédemption ou d'une délivrance — voire d'une apothéose.

Rappelons-nous *Han d'Islande*, où l'écrit est le principal instrument de la providence et de l'intervention divine. Grâce au parchemin que lui remet l'aumônier

⁴² Nous employons ce terme de « *vrai* carême » par opposition aux faux carêmes que proposent les institutions hugoliennes. Le lecteur comprendra toutefois que notre interprétation demeure attachée à l'univers symbolique des récits, et qu'en cela nous ne faisons pas référence à l'apothéose pascalle proprement dite de la religion catholique.

Athanase Munder, Ordener sera « miraculeusement protégé⁴³ », et épargné d'une mort certaine, au cours de son voyage dans les montagnes du Nord. Aussi, nous le savons, c'est l'écrit qui renferme, dès le début du roman, la résolution de l'intrigue. En déjouant les plans et manigances des antagonistes, les *papiers importants* amènent ultimement le juste retour à l'ordre, l'équilibre dans le chaos, la lumière dans les ténèbres. Durant le procès final, au moment où Ordener est sur le point d'être dégradé de ses titres et condamné à l'échafaud, l'évêque du Drontheimhus interrompt le discours du président de séance pour exposer le contenu du coffret de fer retrouvé sur le corps repêché du malheureux Spiagudry : « Nobles seigneurs, vous avez jugé dans les ténèbres; dans cette cassette est la lumière miraculeuse qui doit les dissiper⁴⁴ », dira-t-il en dévoilant les papiers à l'assemblée. En donnant lieu à un coup de théâtre aux allures d'un *deus ex machina*, qui disculpera le jeune chevalier et l'ancien chancelier, en même temps qu'il incriminera le comte d'Ahlefeld, le coffret revêt indubitablement un fort caractère religieux.

Rappelons-nous *Bug-Jargal*, où la libération des Noirs non seulement passe par la violence d'une insurrection collective, mais semble également nécessiter la négociation écrite et signée de l'amnistie générale des esclaves. Biassou le démontre bien. Il a compris que la maîtrise du « beau langage⁴⁵ », c'est-à-dire d'une écriture « en style blanc⁴⁶ », lui permettrait d'accéder à un pouvoir réel auprès des dirigeants de la colonie, dont le gouverneur Blanchelande, et de légitimer ainsi la revendication des droits de son peuple. Et c'est pourquoi il sollicite le savoir littéraire du jeune d'Auverney afin de peaufiner, en corrigeant « les fautes qui pourraient [...] prêter à rire aux blancs⁴⁷ », la composition d'une lettre qu'il veut envoyer à l'assemblée coloniale.

⁴³ Victor Hugo, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 303.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁵ Victor Hugo, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 662.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 685.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 662.

Rappelons-nous *Le Dernier Jour d'un Condamné*, où l'écriture confessionnelle s'avère certes dysfonctionnelle pour le protagoniste, mais où elle propose une autre voie de salut. En effet, alors qu'il s'offre au départ comme la promesse d'une issue devant le calvaire que représente l'approche de la décapitation, le journal ne soulage pas *in fine* les souffrances du condamné. Il devient plutôt un lieu d'aliénation mentale et physique. Ce n'est pas sans raison. L'écriture n'est pas là pour apaiser les douleurs du condamné. Elle ne le sauvera pas. Mais elle peut sauver une chose : son témoignage. Elle peut archiver ses ressentis. Elle remplit donc un rôle que lui reconnaissait déjà le condamné lui-même : « procès-verbal de la pensée agonisante⁴⁸ », le journal peut garder la trace de son expérience vécue et, du coup, *prouver* l'échec de la prétention humanitaire de la guillotine, en mettant en lumière les failles de la « technologie politique du corps⁴⁹ » dont se réclame l'idéologie nouvelle du système pénal et judiciaire de la France moderne. Si, évidemment, le papier survit... « Un jour viendra, et peut-être ces mémoires, derniers confidents d'un misérable, y auront-ils contribué⁵⁰ », nous confie le condamné, en ajoutant aussitôt :

À moins qu'après ma mort le vent ne joue dans le préau avec ces morceaux de papier souillés de boue, ou qu'ils n'aillent pourrir à la pluie, collés en étoiles à la vitre cassée d'un guichetier⁵¹.

Peut-être est-ce dans la boue que le journal connaîtra, lui aussi, son dernier jour — illustrant ainsi l'éternel paradoxe goodien. Mais il investit néanmoins un espoir. Celui d'une parole délivrée.

Enfin, rappelons-nous *Notre-Dame de Paris*, où la question de la diffusion de l'imprimé, consécutivement à l'invention gutenberghienne, donne lieu à une polyphonie énonciative. Nous avons vu que pour l'archidiacre Frolo, l'écrit est foncièrement problématique. D'une part, son discours exprime bien l'inquiétude que suscite la menace d'une démocratisation des productions de papier tant pour l'empire

⁴⁸ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

⁴⁹ Michel Foucault, op. cit., p. 34.

⁵⁰ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 664.

⁵¹ *Ibid.*, p. 664-665.

de l'institution catholique que pour les monuments de pierre — lesquels ont porté à travers les âges le savoir ancien (et redoutable) des sages. D'autre part, le roman montre que, pour ce personnage, la littérature en soi n'offre d'ailleurs aucune forme de délivrance. Si le prêtre se plonge dans les lectures et l'étude des sciences, c'est pour mieux refouler, ou faire taire, ses désirs charnels. C'est pour mieux s'accrocher au respect du vœu de chasteté, ascétisme oppressif, que lui impose sa condition d'homme d'Église. Aussi est-ce là que les vues du narrateur historien nous paraissent des plus intéressantes.

En vantant les bienfaits de la multiplication et de la diffusion élargie des savoirs (que permet la presse) pour la mémoire historique, le narrateur nous semble dire que l'écrit ne doit pas faire taire les voix humaines — ce qui expliquerait autrement la carnavalisation de Frollo. Il doit plutôt les libérer, les déployer dans le temps et l'espace, émanciper les pensées. L'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle aura certes ébranlé la puissance dominatrice de l'élite ecclésiastique et des papistes, et déconstruit l'ordre théocratique de la société en provoquant une scission au sein de la chrétienté occidentale. De même, l'essor de la littérature aura entraîné l'abandon progressif et l'effritement des livres de pierre. Il nous faut malgré tout apprécier les immenses bénéfices qu'a apportés la démocratisation de l'écrit. En affirmant que seule l'imprimerie pouvait engendrer l'édification d'un monument unifiant tous les savoirs, de cette « seconde tour de Babel du genre humain⁵² », le narrateur pose l'idée que la littérature est, somme toute, une voie de salut pour la mémoire de l'humanité — en rappelant du reste (et se faisant ainsi le porte-voix du romancier) qu'il ne faut pas négliger l'importance des pages de granit comme témoignage du passé, qu'il « faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture⁵³ ».

Que les grandes institutions dictent un ordre reposant sur l'hypervalorisation de la littérature (et des mérites généralement associés à toute culture écrite), tout en instaurant des régimes qui n'investissent que les valeurs, disons, négatives du

⁵² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 144.

⁵³ *Idem*.

traditionnel carême chrétien peut *a priori* apparaître comme une contradiction, si l'on reconnaît que les valeurs positives du carême s'observent à même le fait littéraire qui, dans nos romans, génère une logique structurante et cohésive. Mais ce n'est pas le cas. Ce que nous dit Hugo, c'est que la promesse de rédemption ou de délivrance réside dans la littérature considérée de manière isolée. C'est-à-dire en dehors de toute autorité, ou de toute influence, institutionnelle. À elle seule la maîtrise du savoir littéraire peut mener à ce que nous appellerions une illumination pascalienne.

Suivant ces considérations, il apparaît que l'unique forme de carême qui prévaut selon Hugo n'est pas l'assujettissement à l'institution, la soumission à la puissance de ceux qui commandent et contrôlent, mais bien l'assujettissement à l'apprentissage de l'écrit. La soumission à l'instruction. Acte de foi qui nous fait donc croire en la présence, parallèlement à une sémantique de la carnavalisation, d'une logique de la *carémisation* dans les romans de jeunesse hugoliens. La *carémisation* de la littérature.

L'ignorance, aux yeux du romancier, ne peut effectivement que créer des espaces d'ombre et mener à la misère — la mère de tous les crimes, celle qui enfante les soi-disant « classes dangereuses⁵⁴ » —, alors que la valorisation de l'instruction peut, quant à elle, amener véritablement une mise en ordre sociale. Ce sont d'ailleurs, toujours selon le romancier, ces espaces d'ombre qui permettent l'instauration de régimes abusifs, l'exercice d'un pouvoir dictatorial de la part d'institutions oppressives. Aussi cette conviction de Hugo n'est pas sans fondement. Au moment où il publie ses premiers romans, le mouvement d'alphabétisation des Français — cette mutation graphique dont nous avons parlé au précédent chapitre — est encore très lent, et la majeure partie de la population (principalement le prolétariat) souffre toujours d'illettrisme. Pauvreté intellectuelle (outre la pauvreté matérielle) qui la maintient dans un état de soumission. C'est contre cela que s'élève ici le romancier,

⁵⁴ Nous empruntons cette expression à L. Chevalier, qui, dans son ouvrage *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* (Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1984), se penche sur la thématique sociale de la criminalité se mettant en place à partir des années 1840 — et selon laquelle la misère mène au crime et, de là, entraîne l'émergence de « classes dangereuses » (formées de gueux, de prostituées, de forçats, etc.), c'est-à-dire menaçantes pour une société dite civilisée.

comme il le fera ultérieurement. N'est-ce pas, dans l'essence, l'idée qu'il développe dans le discours qu'il prononcera, en novembre 1848, devant l'Assemblée constituante, et où il dira :

[...] quel est le grand péril de la situation actuelle? L'ignorance. L'ignorance encore plus que la misère, [...] l'ignorance qui nous déborde, qui nous assiège, qui nous investit de toutes parts. C'est à la faveur de l'ignorance que certaines doctrines fatales passent de l'esprit impitoyable des théoriciens dans le cerveau confus des multitudes⁵⁵.

Cette même idée qui sous-tend son discours « La liberté de l'enseignement⁵⁶ », prononcé en janvier 1850 devant l'Assemblée législative, et où il se posera en faveur de l'instruction obligatoire et laïque en réaction au projet de loi Falloux⁵⁷.

À travers la logique de la *carémisation* de la littérature, Hugo propose ainsi, dans ses quatre premiers romans, l'ébauche d'un principe pour lequel il luttera des années durant⁵⁸. Soit que l'apprentissage de l'écriture et de la lecture est un préalable indispensable à l'émancipation et à l'intégration sociale de chaque individu — en même temps qu'elle peut empêcher la fabrication de délinquants dans le contexte d'une société régie par des systèmes répressifs. Ce postulat, nous le retrouverons dans *Claude Gueux*, court récit paru en 1834, ainsi que plus tard, en 1862, dans *Les Misérables*⁵⁹.

Dans le bouillonnement créatif des romans de jeunesse serait donc née une philosophie qui ne quittera plus Hugo et qui marquera profondément l'ensemble de son œuvre. De *Han d'Islande* à *Notre-Dame de Paris*, le lecteur perçoit déjà ce que

⁵⁵ Victor Hugo, « Question des encouragements aux lettres et aux arts », dans *Actes et Paroles, I. Avant l'exil* dans *Œuvres complètes*, tome VII, 1968, p. 178.

⁵⁶ Victor Hugo, « La liberté de l'enseignement », dans *Actes et Paroles, I. Avant l'exil* dans *Œuvres complètes*, tome VII, 1968, p. 254-267.

⁵⁷ Rappelons que le projet de loi préparé par Falloux, et présenté devant une Assemblée à forte majorité catholique, prévoyait le retour de la mainmise de l'Église sur l'enseignement public.

⁵⁸ De nombreuses études se sont d'ailleurs attachées à cet aspect de l'œuvre hugolienne. Retenons celles conciliées dans la publication de l'Institut national de recherche pédagogique et du Centre de recherche sur la modernité de l'Université de Caen, *Victor Hugo et l'école*, actes du colloque organisé le 18 mai 1985 à l'Université de Caen, Paris, INRP, 1986.

⁵⁹ Nous pensons, bien entendu, au personnage de Jean Valjean, mais aussi aux réflexions de Mgr. Myriel sur l'instruction — voir le chapitre « Les œuvres semblables aux paroles », dans le livre 1 de la première partie (*Les Misérables* dans *Œuvres complètes*, tome XI, 1969, p. 60-65).

nous pourrions résumer en quelques mots : le combat de l'écrivain pour les opprimés et contre les oppresseurs se double d'un appel à un refus collectif de l'ignorance de l'homme. De tout homme.

CONCLUSION

RÉFLEXIONS SUR UN PARCOURS D'ÉCRITURE

C'est parce que, selon nous, ce livre, œuvre naïve avant tout, représente avec quelque fidélité l'âge qui l'a produit que nous le redonnons au public en 1833 tel qu'il a été fait en 1821 [...] afin de mettre les lecteurs à même de décider, en ce qui le concerne, si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière qui séparent *Han d'Islande* de *Notre-Dame de Paris*.

- Victor Hugo¹

Aiguillées par l'approche même qu'elles privilégient, et dont l'« objet principal [...] réside dans l'étude des configurations et reconfigurations culturelles qui façonnent les œuvres littéraires² », maintes études ethnocritiques³ se sont penchées sur les récits qui, pour « met[tre] en scène les diverses modalités du “comment vivre ensemble”⁴ », ont recours au rite — lequel, par définition, engage la question de l'individuel *dans* le collectif. Cette perspective permettait de faire ressortir comment le roman moderne, par l'intégration de rites manipulés (parcours ritiques dévoyés ou dysfonctionnels) dans le tissu narratif, remplit son mandat d'« archive[r] les anomalies⁵ » et les « ratés de la coutume⁶ » — le héros problématique, « pris entre

¹ Victor Hugo, « Nouvelle préface de *Han d'Islande* » dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967, p. 469.

² Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, « Anthropologie de la littérature et des arts », 2011, p. 7.

³ Voir les articles et ouvrages mentionnés dans la bibliographie ci-après, de même que la bibliographie exhaustive qui est accessible sur le site Internet <www.ethnocritique.com>.

⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 26. L'auteure cite R. Barthes, *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1970-77), Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.

⁵ Iurii M. Lotman, *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999, p. 73.

⁶ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997, p. 13.

règle collective [...] et [...] trajectoire singulière (son destin)⁷ » étant au cœur du récit littéraire du XIX^e siècle. En effet, et nous avons eu l'occasion de le voir au cours de notre thèse, le roman n'est pas le conte. À l'opposé du conte de la tradition orale, qui utilise les rites dans le but d'illustrer « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce [qu'ils] édictent⁸ », le roman ne montre pas l'exemple à suivre. Il montre plutôt « ce qui se passe quand on [s']écarte⁹ » de la coutume. C'est dans ce cadre précis, fondé sur une ethnologie du symbolique, et à la lumière des travaux de A. Van Gennep et de V. Turner sur les rites de passage et la notion de liminarité¹⁰, qu'a été pensée la catégorie du personnage liminaire en littérature — figure qui a alimenté plusieurs analyses (dont les nôtres) tout au long de l'histoire, encore en évolution, de la discipline ethnocritique.

Aussi nous appert-il, d'un point de vue plus large, que la textualisation des schèmes littératie/oralité et carnaval/carême, dans les quatre premiers romans de Hugo, joue un rôle similaire à celui de la mise en récit de destins problématiques dans le roman moderne. Les multiples expressions de désordre que nous observons dans ces œuvres, de même que les effets de carnavalisation qui y sont rattachés, offrent à lire une conception particulière du rapport entre l'individu et l'ordre social, et nous amènent à évaluer autrement l'idée de ratage évoquée ci-dessus. C'est-à-dire par-delà l'aspect initiatique des rites — sans toutefois l'exclure (nous l'avons vu avec Quasimodo et la Esmeralda, parangons de l'idiotie, et le condamné, passant qui refuse de passer).

Nous serions, qui plus est, tentée de rapprocher le rôle que jouent les grandes structures culturelles chez Hugo de celui qu'assurent les pratiques rituelles elles-mêmes au sein d'une société donnée. Ainsi que le traduit bien l'expression « *social*

⁷ Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 26.

⁸ Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995, p. 30.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, p. 14-15, et Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel*, PUF, 1990 [1969], p. 95-128.

dramas » qu'utilise V. Turner¹¹, le rite suppose de fait la reconstitution des enjeux symboliques inhérents à certaines réalités physiques et sociales (passages de la vie, processus d'apprentissage de sexe et d'état, périodes calendaires, traditions religieuses, etc.) au moyen d'un système de communication fondé sur la performativité (langagière, corporelle, esthétique) et le cérémonial — système qui permet de rendre matérielles, ou concrètes, ces réalités très souvent impalpables, et de les intégrer à une logique collective¹². Nous croyons en ce sens qu'à la manière des rites, mais suivant un registre différent, la réappropriation hugolienne des schèmes littératie/oralité et carnaval/carême permet la reconstitution symbolique et dramatisée d'une ou de plusieurs *réalités* (politique, sociale, culturelle, religieuse) en lien avec le romancier. La dramatisation surtout de « ce qui ne fonctionne pas » — les failles, les ratés — dans ces *réalités*. Sorte de performativité écrite (mais nous sommes toujours dans la dimension langagière) et cérémonial romanesque qui ultimement, en générant une logique structurante et cohésive, donnent corps à la pensée hugolienne. N'avons-nous pas avancé, au tout dernier chapitre, la possibilité de voir dans nos romans un déplacement sémantique de l'efficacité symbolique des pratiques rituelles (et, plus largement, des traditions anciennes), de l'économie narrative à la voix de l'auteur?

L'étude de la pluralité culturelle opérante dans les romans de jeunesse de Hugo révèle effectivement la portée signifiante des croisements et métissages entre culture de l'écrit et logique quadragésimale, comme entre culture de l'oralité et logique carnavalesque. À travers la dialectique littératie/oralité se construit d'abord l'architecture qui sous-tend les dynamiques socioculturelles mises en place dans les quatre récits. D'une part se dressent de grandes institutions (la royauté, l'esclavagisme, le système pénal et judiciaire, la religion) qui, détentrices d'un

¹¹ Voir, outre la référence donnée précédemment, V. W. Turner, *The Anthropology of performance*, New York Performing Arts Journal, 1986.

¹² Sur cette question des spécificités constitutives du rite, nous référons le lecteur à la revue que fait M. Segalen des grandes théories en la matière (Van Gennep, Mauss, Bourdieu, Turner, Durkheim, etc.) dans *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. « Sciences sociales », 2005 (notamment au chapitre premier, « Le rite, le sacré, le symbole », p. 8-26). Voir également C. Wulf, « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », *Hermès*, n° 43, *Rituels*, 2005, p. 9-20.

pouvoir souverain issu de l'écrit et s'exerçant par l'écrit, imposent, chacune à leur façon, un ordre. D'autre part apparaissent des personnages au destin singulier, et qui présentent des affinités avec l'univers de l'oralité — que ce soit en évoquant des représentations figuratives rattachées à la tradition orale (tel l'univers des contes), ou par le rapport qui s'établit entre eux et le rite (la ritualisation), le corps (la corporalité) ou les valeurs de contre-littérature (marginalité culturelle).

L'analyse de cette configuration binaire nous a fait voir comment Han, Habibrah, Quasimodo et la Esmeralda, de même que (à un certain moment des récits) Frolo, la recluse de la Tour-Roland et le condamné, sont tous porteurs, et parfois générateurs, d'un désordre qui vient troubler l'ordre mis en avant par les institutions. Nous avons également vu que cette structure relationnelle pouvait être interprétée par-delà les textes eux-mêmes — soit comme une dramatisation (romanesque) du contexte socioculturel et politique de la France au tournant du XIX^e siècle. Là où la montée en puissance de la culture écrite consécutivement à la Révolution française aura d'importantes retombées, tant sur les domaines d'activités (judiciaire, économique, administratif, clérical) qu'en regard des masses populaires, et entraînera l'amenuisement progressif de la culture orale.

Enchâssée dans la dialectique littérature/oralité, la textualisation du schème carnaval/carême explicite la perception hugolienne de cette grande architecture sociale. Alors qu'elle renvoie au thème traditionnel du combat de Carnaval et de Carême, la mise en récit de ce schème accentue le caractère belligérant des rapports de force entre tout ce qui relève de la logique de l'écrit et tout ce qui relève de la logique de l'oralité. Mais Hugo va plus loin. Si les institutions qu'il dépeint véhiculent — d'un point de vue des représentations symboliques — certaines valeurs quadragésimales, elles ne proposent *in fine* que de faux carêmes, des carêmes qui dévient du sens qu'accorde l'Église catholique à cette période prépascale, dans la mesure où elles instaurent des régimes oppressifs et restrictifs qui briment les libertés individuelles et, surtout, ne donnent droit à aucune forme quelconque d'émancipation. Nous croyons que, par là, le romancier critique l'autorité institutionnelle, le pouvoir

abusif exercé par ceux qui commandent et contrôlent — qu'il remet en question la soi-disant légitimité de cette puissance, tout comme la légitimité de la soumission de ceux qui y sont assujettis.

Sous la plume de Hugo, l'ordre institué par les grandes organisations est bancal, ou voué à l'échec. C'est, du reste, ce que fait ressortir le désordre que portent les personnages carnavalesques et carnavalisés. Leur posture transgressive ou dissidente vis-à-vis des institutions crée des tensions qui, en générant des effets de carnavalisation (détournements, renversements, revirements), mènent inévitablement à une fracture dans les rapports de force. Fracture donnant lieu, dans l'ensemble des romans, à des épisodes d'insurrection ou de soulèvement populaire, et entraînant l'effondrement (ou du moins l'ébranlement) de l'ordre établi.

Aussi les effets de carnavalisation dans les textes ne font pas que consolider le caractère défaillant des régimes institutionnels. Ils mettent en place une logique structurante, et signifiante, à travers laquelle Hugo exprimera ses croyances et certaines vues sur son époque. La mise à mal des rites et schèmes culturels — réappropriés, transformés, dévoyés *dans* et *par* l'écriture — sert de fait la pensée hugolienne non seulement pour ce qui est de la critique des grandes institutions (constats d'échec ou de dysfonctionnement patent), mais encore relativement à d'autres questions. *Han d'Islande* laisse entrevoir le lien de fidélité qui unit Hugo au régime monarchique sous la Restauration — régime qui a favorisé la gloire naissante du jeune écrivain ultra. *Bug-Jargal* peut être lu à la lumière d'un autre type d'esclavagisme : les conventions de l'esthétique classique défendues par les tenants de la tradition des Anciens, et dont Hugo s'affranchira en menant une révolution littéraire. Dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, l'auteur déconstruit l'idéologie entourant l'invention de la guillotine et, plus largement, dénonce la peine de mort. *Notre-Dame de Paris* révèle une vision romantique, et proprement hugolienne, d'un évangélisme dont la France est en perte depuis 1789. Dans une perspective générale, la logique de la carnavalisation chez Hugo nous est également apparue tel un écho du leurre que constitue, somme toute, la volonté politique de remise en ordre sociale qui

s'établit en France après la Révolution, alors que les premières décennies du XIX^e siècle n'offrent à voir qu'une société en désordre. Une société marquée par de nombreux bouleversements politiques, religieux et socioculturels; où les anciennes traditions sont ébranlées, et de nouvelles sont créées.

Enfin, nos lectures nous ont permis d'observer comment, à l'intérieur de toutes ces variations intraculturelles, Hugo propose une autre forme de carême, un *vrai* carême cette fois-ci — quoique, certes, métaphorique lui aussi. Il s'avère effectivement que, dans chaque roman, les valeurs positives du carême tel que le conçoit la pensée chrétienne (la promesse d'une rédemption ou d'une délivrance) se logent du côté du savoir littéraire, indépendamment de l'autorité institutionnelle. Cette croyance voulant que l'unique salut (individuel et collectif) réside à même la maîtrise de la lecture, de l'écriture et du calcul, cette foi en les vertus de l'alphabétisation et de l'instruction nous ont menée à poser l'idée d'une nouvelle logique symbolique chez Hugo : la *carémisation* de la littérature.

La textualisation hugolienne (et surtout l'utilisation faite) des grandes structures culturelles qui ont guidé nos analyses tout au long de cette thèse donne lieu, selon nous, à une autre sorte de dramatisation, ici en regard d'un processus initiatique d'apprentissage — de manière similaire à certains rites étudiés dans les textes, mais n'engageant pas le personnel romanesque. Il est de fait possible d'envisager sous un angle différent l'ethnocritique des premiers romans hugoliens, c'est-à-dire en s'attachant au romancier lui-même, et d'appréhender ces quatre œuvres (production qui occupe toute la vingtaine de l'auteur) comme l'espace où *se joue* la jeunesse littéraire de Hugo. Où se joue, plus précisément, son passage d'apprenti romancier à écrivain mature et consacré¹³.

¹³ La réflexion succincte que nous proposons ici a déjà fait l'objet d'une étude approfondie et publiée en article. Voir S. Dumoulin, « Petit écrivain deviendra grand. Rite de passage et ensauvagement dans l'écriture de jeunesse de Victor Hugo », *Pratiques* N° 151-152, *Anthropologies de la littérature*, décembre 2011, p. 169-186.

Si, en 1821¹⁴, Hugo fait ses premiers pas dans l'univers du roman, c'est davantage pour les possibilités que lui offre ce genre singulier qu'en raison de la popularité grandissante que celui-ci connaît alors¹⁵. Poussé par « le besoin d'épancher certaines idées qui [le] pesaient et que [le] vers français ne reçoit pas¹⁶ », Hugo accède ainsi à un tout nouveau champ d'exploration. Difficile à cerner et à définir, le roman — contrairement à la poésie et au drame — échappe en effet à toutes normes, à tout art poétique. C'est « un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites¹⁷ », un genre *attrape-tout*, capable d'absorber les connaissances les plus diverses, les sujets les plus variés¹⁸. Fort de cette souplesse déconcertante, le roman apparaîtra d'emblée comme un genre qui transgresse les règles classiques de la codification traditionnelle. Ce statut bâtard, illégitime et, osons-le, *sauvage* du roman au début du XIX^e siècle nous amène à penser l'écriture de jeunesse hugolienne telle une marge d'ensauvagement — en termes de rite de passage¹⁹.

¹⁴ *Han d'Islande* sera publié en 1823, mais Hugo en entame la rédaction en 1821.

¹⁵ Nous avons effectivement vu, dans la dernière partie de notre thèse, qu'un des effets du second souffle littéraire dans la France postrévolutionnaire sera le développement du monde de l'édition et de la presse à grand tirage, ce qui entraînera l'essor du genre romanesque.

¹⁶ Voir la lettre que Hugo écrit à Adèle Foucher le 16 février 1822 dans les *Lettres à la Fiancée* dans *Œuvres complètes*, tome II, 1967, p. 1168.

¹⁷ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 502.

¹⁸ C. Becker et J.-L. Cabanès expliquent en ce sens que le roman « utilise toutes les formes d'expression, tous les registres de la langue, tous les tons. Il n'est soumis à aucune nécessité de temps ou d'espace [...]. Il mêle récit, descriptions, dialogues, développement d'idées, etc. » (*Le Roman au XIX^e siècle. L'explosion du genre*; Paris, Bréal, Amphi Lettres, 2001, p. 4). Hugo lui-même montre qu'il a bien saisi cette particularité du roman, en tenant, dans sa note ajoutée à l'édition définitive de *Notre-Dame de Paris* (1832), les propos suivants quant aux nouveaux chapitres : « Sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le drame, que le roman. Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète. » (*Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 22.)

¹⁹ Alors que nous avons, dans notre thèse, traité de cette question avant tout en rapport avec les pratiques et manifestations des carnivals traditionnels, rappelons que l'expérience d'ensauvagement est au cœur de certains rites de socialisation rattachés à la puberté des garçons — soit les rites qui engagent la construction identitaire (sociale et sexuée) du jeune homme en devenir. Nous l'avons brièvement examiné avec Quasimodo. Sur ce sujet, voir notamment P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

Ensauvagement esthétique d'abord. Nous le savons, les premières œuvres de Hugo lui permettent de développer son goût de l'horrible, de l'horreur et de la monstruosité, de s'immerger également dans les sensations grotesques — particulièrement le grotesque carnavalesque. Nous avons eu l'occasion d'étudier longuement cet aspect lors de nos analyses. Aussi cette transgression esthétique transcende-t-elle les éléments narratifs et les personnages des romans : elle s'observe dans l'écriture en tant que telle — dans le style quelque peu exubérant, emphatique ou saturé, très souvent excessif, de l'écriture (intrigues complexes, voire confuses, « prose qui ne regarde pas à la dépense²⁰ », « mépris affiché pour la demi-mesure²¹ », narration truffée de gloses savantes), qui rend parfois la lecture laborieuse et difficile.

Mais ce n'est pas tout. Le contexte même, ou les motivations, de rédaction de ces œuvres suggère un ensauvagement pulsionnel de l'auteur. Dix ans après la parution de la première édition de *Han d'Islande*, Hugo continuera effectivement de croire que ce roman a été le résultat des instincts irréfléchis d'une âme naïve, amoureuse et ambitieuse. Il dira en ce sens, dans la préface de 1833 :

Han d'Islande est un livre de jeune homme, de très jeune homme. On sent en le lisant que l'enfant de dix-huit ans qui écrivait *Han d'Islande* dans un accès de fièvre en 1821 n'avait encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées, et qu'il cherchait à deviner tout cela²².

Cette impétuosité, nous la retrouvons avec *Le Dernier Jour d'un Condamné*, dont la rédaction semble procéder, en quelque sorte, d'un état de possession :

Hugo l'a écrit dans une sorte de fièvre, du 5 au 25 décembre 1828. La première préface de 1829 témoigne d'ailleurs d'une situation d'urgence où l'écriture apparaît comme un exorcisme nécessaire et subi. L'auteur anonyme de la préface explique que, même si l'on admet que le sujet est une pure invention, la

(1991); D. Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 99, XXVI (3), 1986, p. 7-40; Cl. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/Poche », 1955 (partie I, chapitre IV, « La quête du pouvoir »); P. Clastres, *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les ache, chasseurs nomades du Paraguay*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1972 (chapitre IV, « Les grandes personnes »).

²⁰ Roger Borderie, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² Victor Hugo, « Nouvelle préface de *Han d'Islande* », *op. cit.*, p. 468.

fiction répond à un besoin viscéral : l'auteur « s'est laissé prendre » par une « idée » dont il « n'a pu s[e] débarrasser qu'en la jetant dans un livre » [...] ²³.

Somme toute, cette écriture ensauvagée, qui avance dans un univers où l'on peut tout écrire (et tout carnavaliser...), offrira à Hugo l'émancipation recherchée par rapport aux règles codifiées (et contraignantes) des conventions littéraires, et qui fera de lui, dès la publication de *Cromwell* et sa célèbre préface, le chef de file de la nouvelle génération des romantiques français. Elle lui permettra surtout de se rapprocher de son idéal romanesque, à savoir la réalisation du grand roman moderne dont il s'était fait le messager dès 1823 ²⁴.

Notre-Dame de Paris confirme en effet la maturité de Hugo, alors passé d'apprenti romancier à écrivain accompli. Consolide la force de son nom, acquise au fil de ses combats pour renouveler le genre romantique. En 1831, Hugo « connaît désormais le poids de son autorité. De l'autorité de ses jugements ²⁵ ». « En quelques mois d'une existence monacale Hugo a montré qu'il était, totalement cette fois, celui qu'il prétendait être, — a prouvé qu'il était Hugo ²⁶. » Alors que certains voient dans *Les Misérables* la consécration du Hugo romancier et l'ultime réalisation du roman moderne qu'il revendiquait à l'âge de 21 ans, *Notre-Dame* met incontestablement fin à la jeunesse littéraire de l'auteur, scellant l'espace de ses apprentissages. Les quatre premiers romans de Hugo ne contiennent-ils pas l'essentiel des grands thèmes et des figures qui ressurgiront dans ses écrits ultérieurs et s'avéreront déterminants dans toute son œuvre? La valeur qu'il attache au grotesque et au carnavalesque. Son combat pour les opprimés et contre les oppresseurs. Sa critique institutionnelle, de

²³ Myriam Roman, *Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 13.

²⁴ Dans un article sur *Quentin Durward*, paru dans la *Muse française* l'année même où il publiait *Han d'Islande* (et repris dans *Littérature et philosophie mêlées* en 1834), Hugo formulera de fait son idéal romanesque à partir de la poétique scottienne : « Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque, mais poétique, réel, mais idéal, vrai, mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère. » (« Sur Walter Scott. À propos de *Quentin Durward* », dans *Littérature et Philosophie mêlées* dans *Œuvres complètes*, tome V, 1967, p. 131.)

²⁵ Samuel S. de Sacy, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

l'esclavagisme à la peine de mort. Ses méditations autour d'un évangélisme renouvelé. La *carémisation* de la littératie, cette foi en l'alphabétisation et l'instruction.

À travers une écriture qui autorise la transgression de toutes les limites, toutes les frontières — comme elle permet d'explorer les limites et les frontières inversées, du livre au corps, de l'ascèse à l'excès (et vice versa) — Hugo fera ses armes. Il affûtera sa plume :

Le petit bourgeois légitimiste de 1818, qui lutte, jusqu'au désordre parfois, et comme contre lui-même, pour le droit de l'imagination à disposer d'elle-même, est en train d'armer le poète pamphlétaire de *Quatre-vingt-treize*. Hugo est révolutionnaire et ne le sait pas encore. C'est par l'écriture qu'il le devient; c'est son écriture même qui le lui révélera²⁷.

La mise en place d'un système unifiant dans notre corpus d'étude reposerait donc non seulement sur une sémantique de la carnavalisation et de la *carémisation*, générée dans les textes à partir de la réappropriation et textualisation littéraire de grandes structures culturelles, mais encore sur la dramatisation symbolique d'un cheminement initiatique. Si J. Seebacher considère *Le Dernier Jour d'un Condamné* comme « la matrice du roman hugolien²⁸ », nous croyons plutôt que ce sont les quatre premiers romans de Hugo, en tant que cycle de jeunesse, qui fondent cette origine féconde.

²⁷ Roger Borderie, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Jacques Seebacher, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans G. Falconer et H. Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. 166.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus étudié

Hugo, Victor, *Bug-Jargal* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967.

———, *Han d'Islande* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967.

———, *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome III, 1967.

———, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967.

2. Autres ouvrages et textes de V. Hugo

Hugo, Victor, « Guerre aux démolisseurs! », dans *Littérature et Philosophie mêlées* dans *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome V, 1967, p. 160-173.

———, « La liberté de l'enseignement », dans *Actes et Paroles, I. Avant l'exil* dans *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome VII, 1968, p. 254-267.

———, *Les Misérables* dans *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome XI, 1969.

———, *Le Tas de Pierre III* dans *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome VI, 1967.

- , *Lettres à la Fiancée* dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967.
- , « Nouvelle préface de *Han d'Islande* », dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967, p. 468-469.
- , « Nouvelle préface pour *Le Dernier Jour d'un Condamné* », dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967, p. 479-495.
- , *Préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome III, 1967.
- , « Question des encouragements aux lettres et aux arts », dans *Actes et Paroles, I. Avant l'exil* dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome VII, 1968, p. 176-179.
- , « Sur la destruction des monuments en France », dans *Œuvres complètes*. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 569-572.
- , « Sur Walter Scott. À propos de *Quentin Durward* », dans *Littérature et Philosophie mêlées* dans *Œuvres complètes*, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome V, 1967, p. 128-134.

3. Ouvrages et articles consacrés à V. Hugo

Barreto, Junia, « *Bug-Jargal*, la révolution du monstre », dans Julio Jeha et Junia Barreto (dir.), *Symposium international Victor Hugo — Génie sans frontières*, 23 au 26 juillet 2002, Belo Horizonte, MG — Brésil, en ligne, <http://www.lettras.ufmg.br/victorhugo/f_simposio_paginas/simposio_frameset.htm>.

Bellessort, André, *Victor Hugo. Essai sur son œuvre*, Paris, Librairie académique Perrin Éditeur, 1951.

Borderie, Roger, « Notices », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 412-422.

———, « Préface », dans Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 7-17.

Bruhat, Jean, « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1802-1820 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome I, 1967, p. I-VIII.

———, « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1820-1828 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 1611-1619.

———, « Situation historique pour l'intelligence de la vie et de l'œuvre de Victor Hugo. 1828-1830 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome III, 1967, p. 1471-1478.

Friedemann, Joë, « *Han d'Islande*, genèse du rire grotesque hugolien », dans I. Landy-Houillon et M. Ménard (dir.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans (4 au 7 décembre 1986), Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 573-586.

———, « Le rire dans *Notre-Dame de Paris*. De la fête des fous à la damnation », *Humoresques*, 8, *Rire et littérature*, 1998, p. 65-76.

Gleizes, Delphine, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 126, *Prisons*, 2004, p. 17-28.

———, « Paquette la Chantefleurie, Marie-Madeleine de la dérélition? La représentation des "Vanités" dans *Notre-Dame de Paris* », dans A. Montandon et M. Geoffroy (dir.), *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 1999, p. 241-255.

Gohin, Yves, « Introduction », dans Victor Hugo, *Les Misérables I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995, p. 7-27.

- , « Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome III, 1967, p. I-XXVI.
- , « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, 1967, p. 55-84.
- Institut national de recherche pédagogique et Centre de recherche sur la modernité de l'Université de Caen, *Victor Hugo et l'école*, actes du colloque organisé le 18 mai 1985 à l'Université de Caen, Paris, INRP, 1986.
- Laforgue, Pierre, « Bug-Jargal, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, n° 69, *Procès d'écritures Hugo-Vitiez*, 1990, p. 29-42.
- Laurent, Franck, *Victor Hugo : Espace et Politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.
- Leuilliot, Bernard, « Préface », dans Victor Hugo, *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 7-24.
- Mallion, Jean, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- Marseille, Jacques et Françoise Gomez (dir.), *Les années Hugo. 1802-1885*, Paris, Larousse/VUEF, 2002.
- Massin, Jean, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome III, p. 607-637.
- , « Tableau synchrone (1843-1851) », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome VII, p. 1301-1364.
- Mauron, Charles, « Les personnages de Victor Hugo. Étude psychocritique », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome II, p. I-XLII.
- Meschonnic, Henri, « Vers le roman poème. Les romans de Hugo avant *Les Misérables* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome III, p. I-XX.

- Peyrache-Leborgne, Dominique, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, n° 82, *Aventures de la pensée*, 1993, p. 17-29.
- Piroué, Georges, « Les Deux *Bug-Jargal* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome I, 1967, p. I-VIII.
- Roman, Myriam, *Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
- Sacy (de), Samuel S., « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967, p. 5-18.
- Seebacher, Jacques, « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans G. Falconer et H. Mitterand (dir.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. 165-174.
- , « Introduction », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1045-1076.
- , « Notes et variantes », dans Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1092-1253.
- , « Sur la datation du *Dernier Jour d'un Condamné* de Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1982, p. 90-94.
- , *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993.
- Servais, Étienne, *Les Sources de Bug-Jargal, avec en appendice quelques sources de Han d'Islande*, Bruxelles, Liège, Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1923.
- Souriau, Maurice Anatole, « Le Concours de grimaces de *Notre-Dame de Paris* et ses sources », *Revue des cours et conférences*, vol. 10, n° 1, 30 janvier 1902, p. 560-568.
- Spiquel, Agnès, *La déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1997.

Übersfeld, Anne, « Le Carnaval de "Cromwell" », *Romantisme*, n° 1-2, *L'impossible unité?*, 1971, p. 80-93.

Zumthor, Paul, « Le Moyen Âge de Victor Hugo », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, le Club français du livre, tome IV, 1967, p. I-XXXI.

4. Ouvrages et articles d'ethnocritique

Cnockaert, Véronique, « "Faire le Prussien". Lecture ethnocritique de *Saint-Antoine* de Maupassant », *Pratiques* N° 151-152, *Anthropologies de la littérature*, décembre 2011, p. 155-168.

———, « L'empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la mi-carême », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 17-31.

———, « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 37-49.

Cnockaert, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », dans V. Cnockaert, J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 1-8.

Drouet, Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 11-23.

———, *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, « Anthropologie de la littérature et des arts », 2011.

Dumoulin, Sophie, « Petit écrivain deviendra grand. Rite de passage et ensauvagement dans l'écriture de jeunesse de Victor Hugo », *Pratiques* N° 151-152, *Anthropologies de la littérature*, décembre 2011, p. 169-186.

Ménand Doumazane, Françoise, « Dans les galeries du texte. Une lecture ethnocritique d'*Aline* de Ramuz », *Poétique*, 148, 2006, p. 455-473.

Privat, Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

- , « Essai d'ethnologie du texte littéraire : les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, vol. XVIII, n° 3, 1988, 3, p. 291-295.
- , « Pour une approche ethnocritique des soties », *Fifteenth-Century Studies* (Stuttgart), n° 13, 1988, p. 145-162.
- , « Si l'oralité m'était contée... », dans N. Belmont et J.-M. Privat (dir.), *Cahiers de Littérature Orale*, 56, *Oralité et Littérature*, 2005, p. 23-52.
- , « Un bain de littératie. À l'école de la piscine », *ethnographiques.org*, n° 20, septembre 2010, en ligne, <<http://www.ethnographiques.org/2010/Privat>>.
- , « Un habitus littérarien? », *Pratiques* N° 131-132, *La littératie autour de Jack Goody*, décembre 2006, p. 125-130.
- , « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de *Boule de Suif* », dans D. Laporte (dir.), *L'Autre en mémoire*, actes du Colloque international de Winnipeg (Canada), Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 111-124.
- Privat, Jean-Marie et Marie Scarpa, « *Le Colonel Chabert* ou le roman de la littératie », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 161-206.
- , « Présentation », dans J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection *EthnocritiqueS*, 2010, p. 5-14.
- Scarpa, Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans V. Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008, p. 47-62.
- , *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- , *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris d'Émile Zola*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- , « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, *Ethnocritique de la littérature*, 2009, p. 25-35.

———, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », *Littérature et Sciences humaines*, CRTH/Université de Cergy-Pontoise, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 285-297.

———, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, 153, mars 2009, p. 36-49.

5. Ouvrages et articles sur le carnaval

Caro Baroja, Julio, *Le Carnaval*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979.

D'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux (dir.), *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988.

Fabre, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Traditions », 1992.

———, « Le rire des commencements », dans F. C. Rang, *Psychologie historique du carnaval*, traduit de l'allemand et annoté par F. Rey, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Essais », 1990, p. 83-92.

Faure, Alain, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX^e siècle : 1800-1914*, Paris, Hachette, coll. « Littérature & sciences humaines », 1978.

Gaignebet, Claude, « Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559) », *Annales ESC*, vol. 27, n° 2, mars-avril 1972, p. 313-345.

Gaignebet, Claude et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979.

Gaignebet, Claude et Odile Ricoux, « Le combat de Carnaval et de Carême », dans P. G. d'Ayala et M. Boiteux (dir.), *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 12-21.

Grinberg, Martine, « Hommes sauvages, cornards et travestis : femmes absentes? », *Le Carnaval, la fête et la communication. Actes des premières rencontres internationales. Nice, 8 au 10 mars 1984*, Nice, Éditions Serre, 1985, p. 275-285.

Grinberg, Martine et Sam Kinser, « Les combats de Carnaval et Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales ESC*, vol. 38, n° 1, janvier-février 1983, p. 65-98.

Heers, Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Hachette Littératures », 1983.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1979.

Lombard-Jourdan, Anne, *Aux origines de Carnaval*, Paris, Odile Jacob, 2005.

Puccio, Deborah, *Masques et dévoilements. Jeux du féminin dans les rituels carnavalesques et nuptiaux*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Méditerranée », 2002.

Rang, Florens Christian, *Psychologie historique du carnaval*, traduit de l'allemand et annoté par F. Rey, Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Essais », 1990.

6. Ouvrages et articles généraux — ethnologie, anthropologie, folklore

Aarne, Antti et Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, 2^e éd., Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellow's Communications, 184 », Helsinki, 1961.

Belmont, Nicole, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n° 9, *Le peuple*, 1975, p. 29-38.

———, « "Moitié d'homme" dans les contes de tradition orale. Lieux, usages et signification d'un motif singulier », *L'Homme*, 174, 2005/2, p. 11-22.

———, « Mythologie des métiers. À propos de "Légendes et curiosités des métiers" de Paul Sébillot », *Ethnologie française*, 14, 1, 1984, p. 45-56.

Belmont, Nicole et Jean-Marie Privat, « Éditorial », dans N. Belmont et J.-M. Privat (dir.), *Cahiers de Littérature Orale*, 56, *Oralité et Littérature*, 2005, p. 7-21.

Blanc, Dominique, « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », dans B. Fraenkel (dir.), *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherche », 1993, p. 187-197.

———, « La quadrature du cercle. Le cas Joseph Lacomme », « Enfant sauvage, enfant savant. Le cas Henri Mondeux », « Enfants sauvages, enfants savants »,

dans *Un illettré prodige. La figure du calculateur mental*, en ligne, <<http://www.dominiqueblanc.com/index.php?id=33>>.

———, « Le calcul mental entre oralité et écriture », dans D. Fabre (dir.), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 165-186.

Botoyiyê, Geoffroy A. Dominique, *Le passage à l'écriture. Mutation culturelle et devenir des savoirs dans une société de l'oralité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens social », 2010.

Bromberger, Christian, Annie-Hélène Dufour, Claudie Gontier et Raymonde Malifaud, « Les Paysans varois et leurs collines. Les enjeux symboliques d'une passion », *Forêt méditerranéenne*, 2^e partie, t. III, 1, 1981, p. 45-56.

Chappaz-Wirthner, Suzanne, « L'homme sauvage entre représentations et pratiques », dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Dire les autres. Réflexions et pratiques ethnologiques*, Lausanne, Éditions Payot, coll. « Sciences humaines », 1997, p. 253-270.

Charuty, Giordana, *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997.

Clastres, Pierre, *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les ache, chasseurs nomades du Paraguay*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1972.

———, *La société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

Cretin, Nadine, *Fête des Fous, Saint-Jean et Belles de mai. Une histoire du calendrier*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Delarue, Paul et Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

Della Bernardina, Sergio, « Une place dans la nature. Boiteux, borgnes et autres médiateurs avec le monde sauvage », *Communications*, 76, *Nouvelles figures du sauvage*, 2004, p. 59-82.

Descola, Philippe, « L'anthropologie de la nature », *Annales H.S.S.*, 1, janvier-février 2002, p. 9-25.

———, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

Elias, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

Fabre, Daniel, « L'ethnologie devant le monument historique », dans D. Fabre (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Mission du Patrimoine ethnologique, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier 15, 2000, p. 1-29.

———, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 99, XXVI (3), 1986, p. 7-40.

———, « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques », dans B. Fraenkel (dir.), *Illetrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherches », 1993, p. 171-186.

———, « Limites non frontières du sauvage », *L'Homme*, 175-176, 2005, p. 427-444.

Fabre-Vassas, Claudine, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

Fabre-Vassas, Claudine et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, p. 7-37.

Favret-Saada, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979.

Gardey, Delphine, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui/anthropologie des sciences et des techniques », 2008.

Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994.

———, *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986.

- , *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- , « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagre », *L'Homme*, 17, n° 1, 1977, p. 29-52.
- , *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007.
- Goody, Jack et Ian Watt, « The consequences of literacy », *Comparative Studies in History and Society*, 1963, 5, p. 304-345 (article traduit dans la revue *Pratiques* N° 131-132, *La littérature autour de Jack Goody*, décembre 2006, p. 31-68).
- Hell, Bertrand, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-Flammarion », 1999.
- Héritier-Augé, Françoise, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain*, 18, 1992, en ligne, <<http://terrain.revues.org/3025>>.
- , « Une figure multivalente. La "moitié d'homme" », *L'Homme*, 174, 2005/2, p. 7-10.
- Hertz, Robert, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort (1907) », *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1970 [1928], édition numérique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile Boulet et l'Université du Québec à Chicoutimi, en ligne, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.her.soc>>, p. 14-79.
- Lafont, Robert (dir.), *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, 1984.
- Le Breton, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006.
- , *Expérience de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Traversées », 2010.
- Lempert, Bernard, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2000.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, vol. I, Paris, Plon, 1958.

- , « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1950], p. VII-LII.
- , *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- , *Le Père Noël supplicié*, Pin-Balma, Éditions Sables, 1994.
- , *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/Poche », 1955.
- Monjaret, Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, 173, janvier-mars 2005, p. 119-147.
- Poisson, Olivier, « Pour une histoire des monuments historiques », dans D. Fabre (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Mission du Patrimoine ethnologique, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier 15, 2000, p. 177-179.
- Praneuf, Michel, *L'Ours et les hommes dans les traditions européennes*, Paris, Éditions Imago, 1989.
- Privat, Jean-Marie, « Présentation », dans Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007, p. 9-15.
- Saintyves, Pierre, « Folklore », *Revue de synthèse*, tome 1, n° 1, série *Synthèse historique*, Paris, La Renaissance du Livre, mars 1931, p. 81-93.
- Scheps, Ruth, « Écritures et sociétés » (entretien avec J. Goody), *La Science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris, Seuil, 1993, p. 164-173.
- Schmitt, Jean-Claude, « Les masques, le diable, les morts », dans *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2001, p. 211-237.
- Segalen, Martine, « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Naître, vivre et mourir. Actualité de Van Gennep. Essais sur les rites de passage*, Suisse, Neuchâtel Musée d'ethnographie, 1981, p. 135-147.
- , *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. « Sciences sociales », 2005.

- Sike (de), Yvonne, *Fêtes et croyances populaires en Europe. Au fil des saisons*, Paris, Bordas, 1994.
- Turner, Victor W., *Le Phénomène rituel*, Presses Universitaires de France, 1990 [1969].
- , *The Anthropology of performance*, New York Performing Arts Journal, 1986.
- Van Gennep, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, I. Introduction générale et première partie : du berceau à la tombe*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1943.
- , *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, III. Cérémonies périodiques cycliques. Carnaval-Carême-Pâques*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947.
- , *Manuel de folklore français contemporain, Tome premier, VIII. Cycle des Douze Jours (fin)*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1988.
- , *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981.
- Verdier, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995.
- , *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1979.
- Wulf, Christoph, « Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales », *Hermès*, n° 43, *Rituels*, 2005, p. 9-20.

7. Ouvrages et articles généraux — histoire socioculturelle

- Audisio, Gabriel, *Les Français d'hier, I. Des Paysans. XV^e-XIX^e siècles*, Paris, A. Colin, 1998.
- Bourguet, Marie-Noëlle *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, coll. « Ordres Sociaux », 2001 [1988].
- Braudel, Fernand, *L'Identité de la France. Espaces et Histoire*, chapitre I, Paris, Arthau-Flammarion, 1986.

- Certeau (de), Michel, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975.
- Chartier, Roger, « La culture de l'imprimé », dans R. Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 7-20.
- , *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2005.
- Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1984.
- Eisenstein, Elizabeth L., *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Hachette Littératures », 1991.
- Fraenkel, Béatrice, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1992.
- Furet, François et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1977.
- Martin, Henri-Jean et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, tomes 1 à 4, Paris, Promodis, 1982-1986.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1967].
- Mouysset, Sylvie, *Papiers de famille. Introduction à l'étude des livres de raison (France, XV^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007.
- Pastoureau, Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991.
- , *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2007.
- , *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2009.
- Quéniaart, Jean, *Les Français et l'écrit. XIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Hachette Livre, coll. « Carré Histoire », 1998.

Vidal-Naquet, Pierre, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 [1991].

Waquet, Françoise, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2003.

8. Ouvrages et articles généraux — histoire générale, sciences humaines, sciences sociales

Apostolidès, Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1981.

Beaubatie, Yannick, *Les paradoxes de l'échafaud. Médecine morale et politique au Siècle des Lumières*, Périgueux, Éditions Fanlac, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

———, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

———, « Postface », dans Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, p. 135-167.

Clam, Jean, « La peine de mort : une perspective sociologique », dans I. Papadopoulos, J.-H. Robert et Université de droit, d'économie et de sciences sociales de Paris (dir.), *La peine de mort : droit, histoire, anthropologie, philosophie*, Paris, Université Panthéon-Assas, coll. « Droit privé », 2000, p. 138-167.

Dumézil, Georges, *Fêtes romaines d'été et d'automne*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1975.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1982.

Jung, Carl Gustav, Charles Kerényi et Paul Radin, *Le Fripon divin. Un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg & Cie, 1958.

Le Goff, Jacques et René Rémond (dir.), *Histoire de la France religieuse. 3. Du Roi très chrétien à la laïcité républicaine. XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1988.

Makarius, Laura, « Le mythe du "Trickster" », *Revue de l'Histoire des Religions*, 175-1, 1969, p. 17-46.

Mallet, Paul-Henri, *Histoire de Dannemarc*, 3^e éd., Genève, 1787-1788.

Mollier, Jean-Yves, Martine Reid et Jean-Claude Yon, *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

Petit, Jacques Guy, *Ces peines obscures. La prison pénale en France. 1780-1875*, Paris, Fayard, 1990.

Rappaport, Sylvain, *La Chaîne des forçats. 1792-1836*, Aubier, Éditions Flammarion, coll. « Collection historique », 2006.

Said, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

Schmemmann, Alexandre, *Le Grand Carême. Ascèse et liturgie dans l'Église orthodoxe*, Bégrolles-en-Mauges, Abbaye de Bellefontaine, coll. « Spiritualité orientale », 1999, p. 129-132.

Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2001.

Vaux de Foletier (de), François, *Les bohémiens en France au 19^e siècle*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981.

Vovelle, Michel, 1793. *La Révolution contre l'Église. De la Raison à l'Être Suprême*, Bruxelles, Complexe, coll. « La Mémoire des siècles », 1988.

Waresquiel (de), Emmanuel et Benoît Yvert, *Histoire de la restauration. 1814-1830. Naissance de la France moderne*, Paris, Librairie académique Perrin, 1996.

9. Ouvrages et articles généraux — théorie littéraire, linguistique, études littéraires

Auraix-Jonchière, Pascale, « Isis au XIX^e siècle, réflexion sur l'écriture symbolique », dans P. Auraix-Jonchière et C. Volpilhac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2000, p. 49-67.

- Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et de la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- , *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970.
- , « Les études littéraires aujourd'hui », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Idées », 1979, p. 339-348.
- Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1970-77), Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.
- Becker, Claudette et Jean-Louis Cabanès, *Le Roman au XIX^e siècle. L'explosion du genre*, Paris, Bréal, Amphi Lettres, 2001.
- Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- , *Les mages romantiques*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.
- Boucquey, Thierry, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Bowman, Frank Paul, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.
- Brombert, Victor, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975.
- Bronckart, Jean-Paul et Cristian Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, « Littérature orale », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 505-519.
- Fizaine, Jean-Claude, « Les aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », *Romantisme*, n° 11, *Au-delà du visible*, 1976, p. 4-14.
- Gusdorf, Georges, *Le romantisme I. Le savoir romantique*, Paris, Payot, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1993.
- Hagège, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.

- Hamel, Yan, « Le bakhtinisme est un inhumanisme », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, compte rendu, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1937>>.
- Jossua, Jean-Pierre, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tomes 1 à 4, Paris, Beauchesne, coll. « Beauchesne Religions », 1985.
- Lacassagne, Jean-Pierre, « Lectures romantiques de la Bible », dans Cl. Savart et J.-N. Aletti (dir.), *Le Monde contemporain et la Bible*, Paris, Beauchesne, coll. « Bible de tous les temps 8 », 1985, p. 211-228.
- Lotman, Iurii M., *La Sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.
- Loubinoux, Gérard, « Isis et la bohémienne, ou la figure isiaque revisitée par l'opéra », dans P. Auraix-Jonchière et C. Volpilhac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2000, p. 167-177.
- Michiels, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, vol. 1, Paris, E. Dentu, 1863.
- Millet, Claude, *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche/références », 2007.
- Propp, Vladimir J., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Éditions Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1983.
- Roy-Reverzy, Éléonore, *Le roman au XIX^e siècle*, Paris, Éditions SEDES, Campus Lettres, 1998.
- Sarrazin, Bernard, *La Bible parodiée*, Paris, Cerf, 1993.
- Spiquel, Agnès, « La poésie est sœur d'Isis », dans P. Auraix-Jonchière et C. Volpilhac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2000, p. 105-116.
- Thomasseau, Jean-Marie, « Le Mélodrame et la Censure sous le Premier Empire et la Restauration », *Revue des sciences humaines*, n° 162, avril-juin 1976, p. 171-182.

Viallaneix, Paul, « Le Christ dans la fable romantique », dans M. Baude et M.-M. Munch (dir.), *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 97-111.

Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

10. Autres textes

Alliance biblique universelle, *La Bible Ancien et Nouveau Testament : avec les Livres Deutérocanoniques. Traduite de l'hébreu et du grec en français courant*, Toronto, Société biblique canadienne, 1987.

Balzac (de), Honoré, *Le Colonel Chabert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

Baudelaire, Charles, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 492-507.

Benjamin, Walter, *Rastelli raconte... et autres récits* suivi de *Le narrateur*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995 [1987].

Bentham, Jeremy, *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

Gagnebin, Murielle, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1978.

Kafka, Franz, *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.

Le Code noir et autres textes de lois sur l'esclavage, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 2006.

Panofsky, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. de Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Rabelais, François, *Le Quart Livre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1994.

Robbe-Grillet, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France culture, coll. « Fiction & Cie », c2005.

Rousseau, Jean-Jacques, *Du contrat social, ou Principes de droit politique*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1894.

Sand, George, *François le Champi*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1976.

Suarès, André, *Idées et visions*, Paris, Émile-Paul, 1920.

Voragine (de), Jacques, *La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d'A. Boureau, avec M. Goullet, et la coll. de P. Collomb, L. Moulinier et S. Mula, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

Zola, Émile, *L'Assomoir*, dans *Œuvres complètes illustrées de Émile Zola*, tome 7, 1, Paris, Eugène Fasquelle, 1906.